Der Meister von Osnabrück

Sein Werk und seine Werkstatt

Diss. Marburg.
1928.

Der Meister von Osnabrück

Sein Werk und seine Werkstatt

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde der
Hohen Philosophischen Fakultät der
Philipps-Universität zu Marburg

vorgelegt von

Hanns Meinhard
aus Dortmund

Marburg 1928

Druck von Karl Strauch (Inh. Ernst Meinhard) Dortmund.

* 18562

Als Dissertation angenommen am 21. Dezember 1926
Berichterstatter: Herr Professor Dr. Hamann
Tag der mündlichen Prüfung: 19. Januar 1927

*

Gedruckt mit Genehmigung der Fakultät

Die vorliegende Arbeit entstand aus einer zunächst allgemeinen Beschäftigung mit westfälischen Schnitzaltären des 15. und 16. Jahrhunderts, die weitere Entwicklung führte über Hinrick Stavoer zum Meister von Osnabrück. Ich bin besonders den Herren Dr. Deckert-Marburg, Vikar Dolfen und Dr. Spengler-Osnabrück und Dr. Verres-Berlin zu Dank verpflichtet für ihre immer gern gewährte Unterstützung. Nicht weniger aber meinem verehrten Lehrer, Herrn Prof. Hamann-Marburg, der durch seinen Rat und seine Unterstützung und die großzügige Ueberlassung photographischer Apparate und alles Hilfsmaterials die Arbeit recht eigentlich erst zu Ende führen half.

Ich glaube, mit dieser Untersuchung den ersten Schritt getan zu haben zu einer die große Kunst des Osnabrückers voll erfassenden Würdigung. Einer Würdigung, die um so notwendiger ist, als sich in den letzten Jahrzehnten alles Interesse den süddeutschen Künstlern zugewandt hat und dem Norden, wenigstens für die Zeit um 1500, jegliche große Kunst abgestritten wurde. Erst neuerdings fällt dieses Vorurteil den Arbeiten junger Wissenschaftler zum Opfer. Um so wichtiger ist es daher, in die Reihen jener großen „lübisch-baltischen" Künstler auch jene hannöverschen und westfälischen einzufügen, die heute z. T. noch nicht ihrem Namen nach bekannt und deren Werke bisher nicht genügend gewürdigt sind, die aber gleichberechtigt und gleichwertig neben jenen und vor allem neben den Süd-

deutschen stehen. Mit an die erste Stelle unter diesen Namenlosen gehört der Osnabrücker, einmal wegen der Qualität seines bei weitem umfangreichsten eigenhändigen Oeuvres, zum andern wegen seiner ausgedehnten Werkstatt und ihres bis tief ins 16. Jahrhundert reichenden Einflusses.

Um so bedauerlicher ist es, daß bis heute trotz Wittes eingehender Forschungen irgendwelche urkundliche Unterlagen sich nicht haben finden lassen. Es konnte sich daher bei der vorliegenden Arbeit nur um eine umfassende Sammlung des Materials, allerdings unter Auslassung aller minderwertigen Schüler- und Werkstatt-Arbeiten handeln. Ebenso habe ich mit Absicht vermieden, mehr als unbedingt nötig auf den Gehalt der Werke einzugehen, da mir die wichtigste Vorarbeit zunächst einmal die stilkritische Sichtung des Materials schien. Es ist nun Aufgabe der weiteren Forschung, hiervon ausgehend eine Stil und Gehalt des Osnabrückers erfassende Würdigung zu geben, sowie systematisch die in Frage kommenden Quellensammlungen zu durchsuchen. Zwar bietet das Osnabrücker Archiv keine noch so geringe Handhabe. Vielleicht ist das ein Beweis für die Annahme, daß die Werkstatt gar nicht in Osnabrück, sondern vielleicht in Liesborn oder Oesede bestanden habe. Aber auch hierfür läßt sich kein Beweis erbringen. Tatsache ist nur, daß die meisten Werke aus Osnabrück und seiner näheren Umgebung stammen. Vielleicht ist der sicherste Weg der, an den einzig vorhandenen Namen „Hinrick Stavoer" anzuknüpfen. Aber ein solcher Fund ist fast immer ein Zufallsergebnis, und bis dahin muß der Streit um den Meister ruhen und die Vervollständigung seines Oeuvres im Vordergrund stehen. Den ersten Schritt glaube ich mit der vorliegenden Arbeit getan zu haben. Jedoch besteht immer die Möglichkeit, daß durch neue Funde neue Gesichtspunkte und neue Meisterscheidungen sich ergeben.

Inhaltsverzeichnis.

I. Einleitung 9

II. Der Hauptmeister und sein Kreis

Uebersicht über seine Entwicklung 14
Altar aus Heimsen in Münster 15
Doppelfigur Slg. Spengler in Osnabrück 18
Doppelfigur in Alfhausen 20
Doppelfigur in Stockkämpen 24
Doppelfigur in Bevergern 26
Maria und Johannes in Hannover 28
Magdalena in Münster 28
Vier Apostel in Osnabrück 30
Selbdritt Slg. Koch in Münster 32
Selbdritt im Landesmuseum in Münster 32
Johannes im Landesmuseum in Münster 34
Rochus Slg. Thomée in Altena 35
Auferstandener Christus in Münster 37
Barbara im Diözesan-Museum in Osnabrück 40
Margaretha in Münster 42
Maria mit Kind in Aachen 42
Ursulagruppe in Aachen 44
Maria mit Kind aus Belm in Hannover 45
Pietà in Münster 48
Schmerzensmutter in Osnabrück 49
Kruzifixus auf Burg Altena 51
Maria und Johannes auf Burg Altena 52
Rochus Slg. Apfelstedt in Münster 53
Dominikaner in Osnabrück 55
Altar in Minden 56
Altar in Rödinghausen 57
Altar in Enger 58
Schwebender Engel in Münster 60
Selbviert Slg. Koch in Münster 64
Pietà in Köln 65
Maria-Johannes-Gruppe in Köln 65
Andreas in Belm 67
Andreas in Osnabrück 69
Christophorus in Osnabrück 71

III. Der Snetlage-Meister und sein Kreis

Paulus in Berlin 72
Doppelfigur Sig. Spengler in Osnabrück 73
Snetlage-Epitaph in Osnabrück 74
Drei Figuren aus einem Altar in Osnabrück 75
Snetlage-Epitaph 77
Maria-Johannes-Gruppe in Osnabrück 78
Schmerzensmann in Osnabrück 79
Maria aus Borken 81
Katharina in Nürnberg 83
Drei Reliefs in Berlin 85
Kümmernis in Berlin 90
Relief in Tieberg 91
Selbdritt in Rheine 92
Anbetende Maria in Rheda 93
Heilige in Tieberg 94
Doppelfigur Liesborn-Münster 96
Christophorus in Gartlage 98
Schwebende Engel in Münster 98
Johannes der Täufer in Köln 100
Katharina in Osnabrück 101
Verkündigungsmaria in Berlin 101
Verkündigungsmaria in Münster 101
Zwei Reliefs in Osnabrück 102
Katharina in Osnabrück 103
Pietà in Quernheim 104
Christophorus in Aachen 105

IV. Fälschungen

Drei Marien in Aachen, Frankfurt und Münster 106

V. Herkunft des Stils 107

VI. Verzeichnis der Meister 111

VII. Synchronistische Uebersicht 113

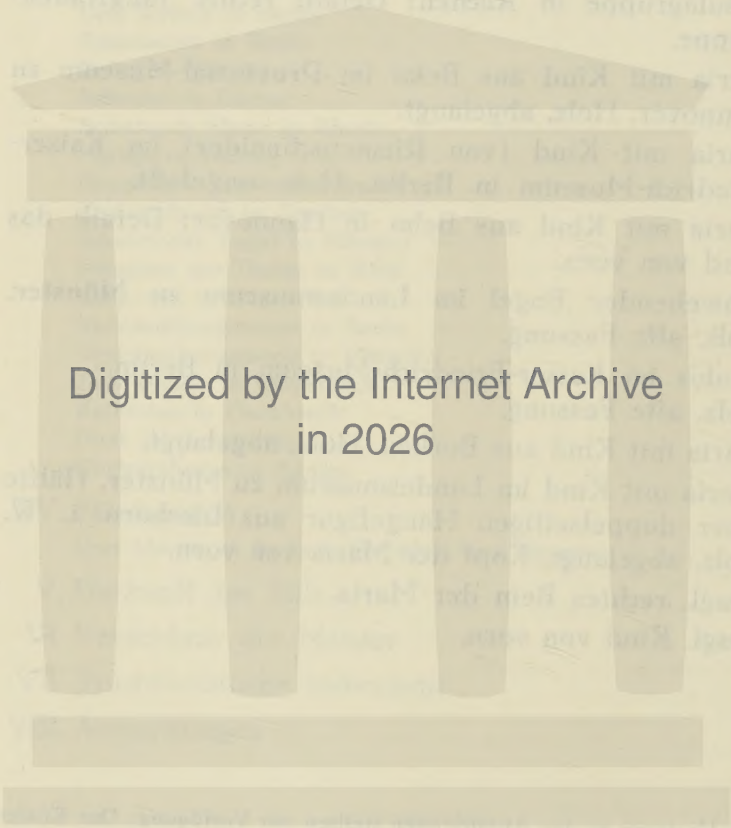
VIII. Anmerkungen 115

Verzeichnis der Abbildungen.

Umschlagbild: Ursulagruppe im Städt. Suermondt-Museum zu Aachen. Holz abgelaugt.

1. Doppelseitige Hängefigur in Alfhausen (Bezirk Osnabrück). Holz, neue Fassung.
2. Johannes d. Ev. im Landesmuseum zu Münster i. W., Kopf von vorn. Holz abgelaugt.
3. Ursulagruppe in Aachen; Detail: rechte Jungfrauengruppe.
4. Maria mit Kind aus Belm im Provinzial-Museum zu Hannover. Holz, abgelaugt.
5. Maria mit Kind (von Riemenschneider) im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin. Holz, ungefaßt.
6. Maria mit Kind aus Belm in Hannover; Detail: das Kind von vorn.
7. Schwebender Engel im Landesmuseum zu Münster. Holz, alte Fassung.
8. Paulus im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin. Holz, alte Fassung.
9. Maria mit Kind aus Borken. Holz, abgelaugt.
10. Maria mit Kind im Landesmuseum zu Münster, Hälfte einer doppelseitigen Hängefigur aus Liesborn i. W. Holz, abgelaugt. Kopf der Maria von vorn.
11. desgl. rechtes Bein der Maria.
12. desgl. Kind von vorn.

Die Vorlagen zu den Abbildungen stellten zur Verfügung: Der Küster der Kath. Kirche in Alfhausen: Nr. 1. — Vikar Dolfen in Osnabrück: Nr. 9. — Die Photographische Abteilung des Kunstgeschichtlichen Seminars Marburg: Nr. 2, 3, 6, 7, 10, 11, 12 und Umschlagbild. — Das Provinzial-Museum in Hannover Nr. 4. — Die Staatl. Bildstelle in Berlin: Nr. 5, 8.



Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41556026_0001

Einleitung.

Der Name „Meister von Osnabrück" ist eine Erfindung des westfälischen Kunsthandels um 1900 und wurde zunächst ganz allgemein angewandt zur Bezeichnung einer bestimmten Gruppe von Kunstwerken, in der Hauptsache Holzplastiken, aus dem Beginn des 16. Jahrhunderts, die zum größten Teil in Osnabrück selbst und der näheren Umgebung aufgefunden wurden, und die alle dieselben Eigentümlichkeiten aufwiesen: sehr weiche Modellierung, vor allem des Gewandes, und sehr typische Kopf- und Gesichtsbildung. Er wurde übernommen, jedoch bereits unter Auslassung derjenigen Werke, von denen man ursprünglich ausgegangen war: der Apostel im Dom zu Osnabrück, wenn auch ohne besondere Differenzierung von Hermann Schweitzer[1]) und Burkhard Meier[2]). Erst Witte[3]) andeutend und dann Beenken[4]) definitiv haben geschieden zwischen dem „Meister von Osnabrück" und dem „Meister des Snetlage-Epitaphs" (in der Kreuzkapelle des Domes zu Osnabrück). Rudolf Verres[5]) hat dann diese These aufgegriffen und dahin erweitert, daß er behauptet, mehrere — er bezeichnet sie auch der Zahl nach nicht genauer — Künstler hätten gemeinsam eine Werkstatt eröffnet und von Anfang an zusammen gearbeitet; er gibt auch Daten, läßt die Tätigkeit um 1510 beginnen und in den 20er Jahren aufhören. Die weitere Untersuchung wird ergeben, daß diese Annahmen durchaus berechtigt sind.

Beenken hat für seinen Bilderband wohl die bezeichnendsten Werke ausgewählt. Ergänzt man sie durch die Maria mit Kind in Hannover[6]) und das Snetlage-Epitaph im Dom zu Osnabrück[7]), so hat man einen geschlossenen Kreis von Arbeiten, um den herum sich noch etwa sechzig bis siebzig ganz gleichartige Stücke gruppieren lassen.

Das allen Gemeinsame ist einmal die Uebereinstimmung im Formalen: in der Proportionierung; im Aufbau und in der Gliederung des fast immer modischen Gewandes — enges Mieder, darunter sichtbar ein (oft plissiertes) Hemd, schwere Halsketten und Medaillons, oder Perlenschnüre, weiter, vielfach gebauschter Mantel —, große Umschläge, lappige Faltentüten, und sehr weiche Eindellungen eines fast immer wiederkehrenden sackartigen Bausches in der Schoßgegend; in der Behandlung der überaus feingliedrigen Hände und vor allem der Köpfe. Zum andern die Gleichartigkeit des Temperaments: die betonte Empfindsamkeit; die Innigkeit des Ausdrucks, die die Figuren dem Beschauer menschlich näher rückt; das Fehlen jedes irgendwie gearteten Pathos, jedes gewaltsamen Affekts; „die große Form ist überall zerbrochen, in diesen Brechungen aber kostet man, wie feinfühlig, wie durchlebend alles gesehen ist" (Beenken).

Trotzdem werden, und zwar in den Köpfen zuerst, Unterschiede deutlich. Es sondern sich scharf zwei Gruppen voneinander. Die eine zeigt ein längliches, fast rechteckiges, oben und unten eiförmig abgerundetes Gesicht, hohe Stirn, vertiefte, im Bogen abwärts geschwungene Augen, gerade Nase, kleinen, an den Winkeln mit Grübchen eingetieften Mund, kleines, spitzes Kinn. Dieser Kopf findet sich in der Hauptsache bei der Darstellung junger Frauen, so am schönsten bei der Maria in Hannover[8]) und der Ursula in Aachen[9]). Der Kopf des Johannes[10]) in Münster bedeutet demgegenüber die Betonung des Männlicheren, eine Verfestigung aller Formen und die

Intensivierung des Ausdrucks, die besonders durch die viel tiefer liegenden Augen erreicht wird. Dieser Kopf ist kräftiger, gedrungener, das wesentlichste Merkmal ist die Stirn: sie ist breiter; der Kopf ist daher nur nach unten zugespitzt, und die Augenbrauen bilden eine scharfe Grenze zwischen der Stirn und dem übrigen Gesicht. Aber dies alles ist nur ein anderer Ton, die andere Form hat hier einen anderen Zweck, das Grundelement ist trotzdem dasselbe wie in Hannover. Beide Köpfe sind nur Varianten eines Typus, der sich genau so noch heute bei den um Osnabrück lebenden Menschen findet[11]), und den man daher als Erbgut des Heimatlandes bezeichnen darf. Noch bei einer Reihe anderer Figuren findet sich diese unterschiedliche Behandlung der Köpfe. Da sich aber zeigen läßt, daß sie immer nur auf eine Charakterisierung der Geschlechts- und Altersunterschiede hinzielt, so braucht man aus ihr nicht auf eine andere Hand zu schließen, um so weniger als all die Figuren, die eindeutig diesen Kopftypus tragen, gleichzeitig in der ganzen übrigen Behandlung so übereinstimmen, daß man sie als Werk eines Künstlers zusammenstellen und die geringen Unterschiede aus der Entwicklung erklären kann.

Die andere Gruppe vertritt am reinsten der Paulus in Berlin[12]). Er hat einen ganz breiten, rundlichen und vor allem sehr flachen Kopf, alle Einzelteile wirken wie von innen her herausgedrückt; so verschwimmen die Konturen, das ganze Gesicht wirkt verquollen und blöde. Auch diese Art findet sich bei einer Reihe von Figuren, von denen das Snetlage-Epitaph das bekannteste geworden ist.

Somit lassen sich also wirklich innerhalb der Gesamtproduktion zwei Kreise, der des Hauptmeisters und des Meisters des Snetlage-Epitaphs aufzeigen.

Aber auch innerhalb dieser beiden Kreise bestehen Verschiedenheiten, die nicht nur aus Entwicklung zu erklären

sind. Vielmehr wird man sich entschließen müssen, einen großen Stab von Mitarbeitern anzunehmen, von denen der eine mehr in der Art des Hauptmeisters, der andere in der des Snetlage-Meisters arbeitet. Und es kann nie ausbleiben, daß in solch einem Werkstattbetrieb „Ueberschneidungen der individuellen Stileigentümlichkeiten" eintreten. So ist es wohl zu erklären, daß Verres auf die Frage: „Gibt es . . eine Arbeit, die nach Stil und Qualität zu schließen zeitlich ganz am Anfang vor allen übrigen entstanden und der noch eine ganze Anzahl von Arbeiten derselben Hand nach und nach gefolgt ist?" feststellt: „Es ist sehr schwer, eine Persönlichkeit . . . durchgehend zu verfolgen. An der Erhaltung zu weniger Arbeiten liegt das nicht, denn es hat sich sehr vieles erhalten. Vielmehr scheinen sich die individuellen Stileigentümlichkeiten nach den ersten Anfängen manchmal zu überschneiden." Gewiß, es sind gerade im Anfang manche solche Ueberschneidungen festzustellen — besonders bezeichnend ist die Tatsache, daß bei der Doppelfigur in Stockkämpen[13]) ein Nebenmeister bis in Einzelheiten genau den Kopftypus des Hauptmeisters hat, während dieser selbst bei der etwa gleichzeitigen Selbdritt der Doppelfigur in der ehem. Sammlung Spengler in Osnabrück[14]) den Kopf dem Typus des Snetlage-Meisters angleicht — aber das sind immer wieder nur geringfügige Abwandlungen des vom Hauptmeister bereits aufgestellten Typus, bedingt durch individuelle Eigenheiten, die nun aber grade eine Zerlegung der Gesamtproduktion in mehrere kleinere Gruppen ermöglichen, von denen diejenige, die die höchste Qualität zugleich mit der einheitlichsten Entwicklung zeigt, der Hand des Hauptmeisters zuzuweisen ist. Diese Scheidung der Hände liefert nun zusammen mit der durch stilkritische Untersuchung festzustellenden Reihenfolge innerhalb der einzelnen Gruppen als Beweis für die von Verres aufgestellte, aber nicht eingehend

bewiesene Behauptung die Tatsache daß, wohl gleich von Bestehen der Werkstatt an, beide Künstler, der Hauptmeister und der Snetlage-Meister, ständig zusammen gearbeitet haben. Immer wieder in den einzelnen Phasen gibt es Werke, an denen beide gleichmäßig beteiligt sind: um 1512 die Doppelfigur Spengler[15]), um 1520 die Ursula in Aachen[16]), die zusammen mit den Reliefs aus dem Kreise des Snetlage-Meisters in Berlin und Osnabrück[17]) von einem Altar in der Schloßkapelle in Suthausen stammt, und als letzte die schwebenden Engel in Münster[18]). Um diese beiden Führer gruppiert sich dann eine Reihe mehr oder minder tüchtiger Gehilfen, die teils in der Werkstatt ihre Ausbildung erhalten und zeitlebens Mitläufer und Nachahmer bleiben und die vielen Altäre in der Gegend um Osnabrück geschaffen haben; teils später durch andern Einfluß hindurch zu eigenem Stil kommen wie der „Meister der Stockkämpener Doppelfigur"; teils als fertig ausgebildete Künstler in die Werkstatt eintreten und die Formgebung der Hauptmeister annehmen, ohne ihre eigene ganz aufzugeben wie der „Meister der Kreuzigungsgruppe in Altena"; teils nur den Weg der Osnabrücker kreuzen, ohne andere als indirekte Spuren zu hinterlassen, wie Hinrick Stavoer oder einer seiner Schüler.

Der Hauptmeister und sein Kreis.

Der Hauptmeister.

Von den vorhandenen rund 80 Stücken der Werkstatt lassen sich etwa 20 der Hand des Hauptmeisters zuschreiben. Da keins seiner Werke datiert ist, sollen sie im Folgenden fast durchweg in der Reihenfolge besprochen werden, die sich auf Grund stilkritischer Untersuchung ergibt. Die zeitliche Fixierung ist nur ungefähr möglich durch Vergleich mit datierten Schulwerken, vor allem des Snetlage-Meisters. Des Hauptmeisters ganzes Schaffen läßt sich in drei Gruppen zerlegen:

1. Entwicklung aus der Fläche zum Block, bei völliger Geschlossenheit des Konturs, altertümlicher Gewandbehandlung und doch größter psychologischer Ausdruckskunst (Johannes in Münster[19]): ca. 1510—1515.

2. Die Gruppe der durch Riemenschneider beeinflußten Werke: Auflockerung des Gewandes, Herausarbeiten des Körpers — also größere Plastizität, mehr durchdachte Komposition, Fortfall des Szenischen zugunsten des Lyrischen (Barbara in Osnabrück[20]); Ursula in Aachen[21]): ca. 1517—1520.

3. Uebersteigerung der Eigenbewegung des Gewandes bis zur Manieriertheit (Madonna in Hannover[22]), und daraus resultierend die Zuhilfenahme des Gewandes zur Betonung des Affekts, also völliges Verschmelzen von Geistigem und Körperlichem („Schmerzensmutter" in Osnabrück[23]): ca. 1520—1525.

Das frühest mögliche Werk ist der Altar aus Heimsen in Münster. Es ist dies der einzige Altar des Meisters, der uns vollständig erhalten ist. Seine Schüler haben genug Altäre geschaffen, in denen wohl sein Stil, nicht aber sein Wesen weiterlebt: fast alle zeigen nicht wie dieser einzelne Figuren, sondern szenische Darstellungen aus dem Leben Christi und der Heiligen. Ja man kann sagen, daß es selbst bei der Zusammenarbeit dem Meister, dessen Stil alle Werkstattgenossen annahmen, nicht gelang, ihnen auch seinen Willen aufzuzwingen: selbst in dem Altar aus Suthausen, zu dem er die Aachener Ursulagruppe[24]) schuf, finden sich kleine Reliefs mit szenischen Darstellungen[25]) in Berlin und Osnabrück (die letzteren sind noch heute in dem Besitz des Barons Korf auf Suthausen) von der Hand bzw. aus dem Kreis des Snetlage-Meisters. Der Meister selbst ist also auch hierin ein Vertreter jener Generation (Dürer, Cranach, Baldung), die der italienischen Hochrenaissance[26]) gleichzusetzen ist, jener Generation, die unter Ausnutzung der durch den Umschwung von 1500 gewonnenen Mittel: der Anerkennung und Betonung des Körperlichen, die alte Statuarik des Mittelalters wiederherstellt.

Dieser Altar aus Heimsen[27]) zeigt im Mittelfeld Christus am Kreuz mit Maria, Johannes und vier Kelche haltenden Engeln; in den Seitenfeldern oben je zwei männliche Heilige, unten eine Anna selbdritt rechts und Barbara links, und die Verkündigung an Maria. Alle diese Figuren sind typisch für den Beginn des Jahrhunderts, sie sind behängt mit einer Fülle von Gewand. Hinter dem Gewand verbirgt sich der Körper, hinter dem Gesicht verbirgt sich der Ausdruck. Die Maria unter dem Kreuz ist noch nicht die vom Schmerz zerrissene Mutter, die ihren Sohn leiden sieht, wie die sogen. „Schmerzensmutter" in Osnabrück[28]), die Maria der Verkündigung ist ein sehr selbstbewußtes Mädchen mit ausdruckslosem, vollrunden

Gesicht, das, wie um sein Erstaunen auszudrücken, die eine Hand in die Seite stemmt, aber mit dieser Bewegung und der Drehung des Oberkörpers eher einer Hausfrau gleicht, die einen unliebsamen Gast begrüßt. Einzig der Engel hat etwas von der Größe und dem Schwung, den später die Engel in Münster aufweisen. Er ist in Bewegung gegeben, beugt das zurückgestellte Bein ein wenig, und zeigt in allem jene lässige Gespanntheit, in der sich äußere und innere Bewegung die Wage halten. Sein Gewand ist nicht wie das der anderen Figuren in mehreren Schichten übereinandergelegt, vielmehr flattert der Mantel zurück und läßt so die Linie des Körpers sich durchzeichnen. Ebenso ist auch der Kopf etwas, wenn auch nur sehr wenig, ausdrucksvoller als die Köpfe der übrigen Figuren, der Blick irrt nicht ziellos hinaus wie etwa beim Rochus darüber, sondern folgt der Bewegung der rechten Hand: „Ave Maria gratia plena". Dieser Engel könnte die Tragweite dessen erfassen, das er verkündet — die Maria kann es nicht.

Fast jede Figur des Altars bietet Vergleichsmöglichkeiten mit einer späteren Figur des Meisters. Besonders die Barbara und der Johannes fallen dabei heraus: die Barbara im Vergleich zu der Barbara in Osnabrück[29]), deren Komposition ganz anders durchdacht und gekonnt ist; der Johannes im Vergleich zu dem Johannes in Münster[30]), der an Größe des Ausdrucks und Kraft der Konzentration fast alle Figuren des Meisters überragt, vor allem aber diesen etwas jugendlich-stutzerhaften Namensvetter aus Heimsen.

Ein Wort bleibt noch zu sagen über den Kruzifixus. Gleich hier bei diesem ersten Werk dieser Art haben wir das, was sich bei allen späteren Figuren, ganz gleich ob sie von der Hand des Hauptmeisters oder aus der Werkstatt stammen, wiederfindet: die o-förmige Haltung der Beine, das Herausarbeiten des Brustkorbes und seine scharfe Absetzung gegen die Bauchpartie, und vor allem im

1

Gesicht die Darstellung des Toten. Dieser Akt ist sehr gut. Die Schultern sind hochgedrückt, dadurch spannen sich die Muskeln in den Achseln; straff sind die Arme gezogen und lassen Knochen und Sehnen deutlich werden; der Kopf liegt vornüber geneigt und auf einer Seite, Augen und Mund stehen halb offen; der ganze Körper hängt in den Schultern, der Bauch wölbt sich vor, die Knie knicken ein wenig ein. Es ist von außerordentlicher Reife, wie das Hängen des ganzen Körpers an den drei Fixpunkten der Hände und Füße gegeben ist, wie die Formgebung naturalistisch ist, ohne doch dadurch aufdringlich zu wirken. Der spätere Kruzifixus auf Burg Altena i. W.[31]) kann im Formalen kaum etwas Neues bieten. Und so fällt denn neben dem Engel auch der Kruzifixus etwas aus der Reihe der übrigen Altarfiguren heraus.

Ich wage nicht zu entscheiden, ob dieser Altar eine ganz eigenhändige Arbeit des Meisters darstellt, halte vielmehr für möglich, daß derjenige seiner Schüler, den ich nach seinem bezeichnendsten Werk den „Meister der Stockkämpener Doppelfigur" nennen möchte, wesentlich beteiligt ist. Für diesen ist bezeichnend eine ganz besondere Flauheit und Weichheit der Faltenführung, die ja in fast allen Figuren dieses Heimsener Altares deutlich zutage tritt, und die sich je länger je mehr zu einem völlig ornamentalen Stil entwickelt. Mit einiger Bestimmtheit möchte ich dem Hauptmeister nur den Kruzifixus und den Verkündigungsengel zuschreiben. Besonders der letztere ist bezeichnend. Denn hier zeigt sich ein Kompositionsschema in seinen Anfängen, das sich später zu größter Vollkommenheit entwickeln soll: daß nämlich der Mantel zurückgeschlagen wird und als raumbildende Folie dient für die Figur, die sich vor ihm auf den Beschauer zu entwickelt. Und zudem zeigt sich schon hier die Absicht, das Gewand aufzulockern, die einzelnen Schichten gegeneinander abzusetzen, durch Ueberschneidungen, Lichter und Schatten Raumwirkung zu

erzielen und so die Dreidimensionalität zu steigern. So trägt diese Figur alle Kennzeichen eines Plastikers und bedeutet die deutliche Abkehr von der malerischen Tendenz der Zeit.

Einen Schritt vorwärts zu diesem Ziel bedeutet die Selbdritt der Doppelfigur in der Slg. Spengler.[32]) Hier fällt neben dem rechten Knie vom Arm herab der Mantel in breiter, nur durch eine in der Mitte gestauchte Längsfalte unterbrochener Fläche; das Knie selber und ebenso die Schoßfalten sind weit aus dieser Fläche herausgetrieben. Allerdings fehlt dem Künstler noch der Mut zur Konsequenz, und so stellt er durch den nach vorn umgeklappten Mantelzipfel die Verbindung dieser zwei Schichten wieder her. Das Gewand selbst besteht aus einem langen, in der Hüfte zusammengezogenen Kleid, das an der linken Seite durch die Hand, auf der die Maria mit dem Kind sitzt, hochgerafft wird. Der Mantel ist bis über den Kopf gelegt, der vordere Rand zurückgeschlagen und die Brechungskante von rechts nach links her ineinander gestaucht. Um das Gesicht ist dann noch ein bis auf die Brust fallendes Tuch sehr straff gezogen, dessen Gliederung genau der des übrigen Gewandes entspricht. Während nämlich noch in Heimsen bei fast allen Figuren das Gewand in schweren Bäuschen herabhing und von außen her durch große Eindrücke bewegt war, ohne daß aber der Körper dahinter — mit Ausnahme vielleicht des Knies — eine Rolle spielte oder betont wurde, ist hier das weitergeführt, was bereits bei dem Verkündigungsengel angestrebt war: die Gliederung des Gewandes geht vom Körper aus. Das rechte Knie ist herausgedrückt, das linke Bein ist Standbein. Der Raum zwischen beiden Beinen ist durch eine Gewandfläche ausgefüllt, auf der die Faltenstege sitzen. Der wesentliche Unterschied ist also die Gliederung von innen nach außen, das Organische, im Gegensatz zu der von außen her bewirkten Belebung einer toten Fläche bei den

früheren Figuren. Diese Faltenstege sind sehr hoch und verlaufen völlig ungebrochen diagonal von den Hüften zur Mitte, wo sie sich in einem kleinen Gewandsack treffen.

Wie wenig aber diese Gewandbehandlung als bewußter Fortschritt auf dem Wege zur Dreidimensionalität anzusehen ist, wird an dem Kleid der Maria klar. Hier fehlen alle diese Züge vollkommen, es ist eine große, völlig ungegliederte Fläche, die nur durch einen Umschlag und winzige Knitterungen etwas bewegt wird.

Ueberhaupt ist diese Gruppe äußerst unbeholfen. Trotz seiner künstlerischen Herkunft aus dem Einflußgebiet der niederländischen Szenenaltäre kann der Künstler nicht diese drei Figuren zu einer glaubhaften Einheit zusammenbringen. Ganz erstaunlich fein ist dagegen die Hand der Anna. Es ist dies ein merkwürdiges Gut, das der Meister gleich zu Anfang seines Schaffens mitbringt: diese unglaubliche Feingliedrigkeit und Detaillierung der Hände.

Der Gesichtstypus ist anders als bei allen übrigen Figuren, leise mitbestimmt von den Köpfen des Snetlage-Meisters, der die Rückseite dieser Figur gemacht hat. Es ist eigenartig, daß dessen Köpfe bis zuletzt nicht die Blödheit, die innere Leere und Unbeholfenheit des Berliner Paulus[33]), seines ersten Werkes, verlieren. Sie zeigen immer wieder einen äußerst unangenehmen Kontrast zu dem guten handwerklichen Können dieses Künstlers und fordern, zumal da es ihm zuletzt gelingt, den Typus seines Vorbildes in allem Aeußerlichen getreu zu kopieren, immer wieder zum Vergleich mit den Köpfen des Hauptmeisters heraus. Bei dieser Spenglerschen Figur ist jedoch er derjenige, dem der andere sich angleicht, und so ist der Kopf der Anna aufgeblasen, die Backen treten vor, die Augen werden zu schmalen, schräggestellten Schlitzen; trotz der sehr glatten weichen Arbeit wirkt es so ein wenig grob.

Die Maria der anderen Seite ist vom Snetlage-Meister gearbeitet. Es ist dies der erste Fall, in dem sich ein Zusammenwirken der beiden Künstler aufzeigen läßt. Wir werden sie von jetzt ab häufiger zusammen finden und können daraus wohl schließen, daß sie — vielleicht seit Entstehung dieser Figur, die dem 1512 datierten Paulus sehr nahe steht und daher ungefähr in dieselbe Zeit gesetzt werden kann — in einer Werkstatt gearbeitet haben.

Ganz eng an die Anna der Spenglerschen Doppelfigur lehnt sich die Doppelfigur in Alfhausen (Abb. 1)[34]) an. Dargestellt ist auf beiden Seiten eine Maria mit Kind (im Gegensatz zu der allgemeinen Gepflogenheit, auf der einen Seite eine Maria mit Kind, auf der anderen eine Anna selbdritt zu geben). Im Thematischen sind beide Seiten nur wenig verschieden. Auf der einen Seite liegt zu Füßen der Maria in der Mondsichel eine einfache, langgestreckte Schlange mit langem, spitzen Maul; das Kind sitzt auf der rechten Hand der Maria, ihre Linke faßt stützend an seine Füße. Sie trägt eine reich detaillierte Krone, unter der herab die Haare auf Schultern und Rücken fallen. Auf der anderen Seite fehlt die Schlange, das Kind sitzt auf der linken Hand der Maria, die in der rechten ein Szepter trägt. Ihre Krone ist sehr einfach, nur ein ausgezackter Reif. Die Haare fallen, etwas weniger fein gegliedert, wie auf der andern Seite auf Schultern und Rücken.

Ist der Unterschied im Thematischen nicht sehr groß, so ist er im Kompositionellen um so auffallender. Die zweite Seite bedeutet den engsten Anschluß an die Spenglersche Selbdritt. Der Mantel hängt zu beiden Seiten herab und läßt das Kleid sichtbar werden. Dies ist durch große, vom Gürtel ausgehende Längsfalten gegliedert. Das rechte (Spiel-)Bein ist sichtbar, das linke verschwindet völlig. Durch die einzig vorhandenen Längsfalten kommt das ganze rechte Bein klar zur Geltung, Oberschenkel und Wade treten hervor und lassen sich nachfühlen. Auf dem

Schenkel staut sich eine Falte und vereinigt sich mit der nächsten neben dem Knie. Dadurch kommt eine Bewegung des Schreitens in die Figur, wie selbst der Verkündigungsengel aus Heimsen sie nicht mit dieser Prägnanz zeigte.

Jedoch ist die raumbildende Kraft des Mantels noch nicht ausgenutzt, ohne Konzessionen zu machen. In sehr schön geschwungener Linie ist der Rand nach vorn geklappt, er macht die Bewegung des Beines mit, aber er erzielt damit nur aufs neue eine Flächigkeit, die bei der Spenglerschen Figur bereits überwunden schien.

Und so ist denn die andere Seite die fortgeschrittenere. Hier ist der Mantel von rechts nach links vor den Unterkörper gezogen, der Rand fällt vom rechten Arm in ähnlicher Kurve wie vorher herab, staut sich unten, bildet nach außen einen Umschlag, wird geknickt und dann über den linken Fuß hochgezogen mit Umschlag und Tüte zu einem Bausch, der durch den linken Unterarm festgeklemmt ist. Diese sich durch den umgeklappten linken Rand und die Tüte auf der anderen Seite ergebende Betonung e i n e r Richtung — die Maria steht in leichter S-Kurve auf dem rechten Bein, das linke ist eingeknickt und nach links außen vorgesetzt — wird nun noch unterstützt durch eine zweite, sehr schwere und tiefe Falte, die sich von der rechten Hüfte kommend genau an dem umgeklappten Mantelrand entlangzieht, oben begrenzt durch einen Bausch in der Schoßgegend, unten bis an das linke Knie stoßend. Hieraus ergibt sich zusammen mit dem vom linken Knie kommenden Teil des Mantels eine Spitze, deren tiefster Punkt etwa in der Höhe des r e c h t e n Knies liegen kann. So ist also diese Figur ausgezeichnet durch ein äußerst reizvolles Auf und Ab von Gewandflächen und unterbrechenden Falten, durch eine sehr sorgfältige Abstufung der Schichten und eine Auflockerung wenigstens des Mantels, die weit entfernt ist von dem einfach an zwei Punkten aufgehängten Gewand der Figuren des Heimsener Altares.

Hier ist der (auf den Beschauer zu) äußerste Punkt der Knick, in dem der Mantel von links nach rechts umschlägt; etwas zurück liegt das Ende der den Mantelrand begleitenden großen Längsfalte; in gleicher Höhe etwa die äußerste Spitze des Bausches in der Mitte; und das Tiefste ist dann, etwa in der gleichen Ebene wie der Gürtel und das rechte Knie, die innere Spitze dieses Bausches.

Wie in einigen anderen Fällen wird uns auch dieses Schema später einmal begegnen, und zwar bei einer Maria des Aachener Suermondt-Museums[35]), jedoch dort bis zu jener Vollendung gebracht, die den späteren Werken des Meisters eigen ist, die konsequent sind manchmal bis zur Außerachtlassung des Anatomischen. Gerade diese Aachener Maria hat den vom rechten Arm herabfallenden Mantel als Folie für den Raum des Körpers — aber so daß ein Bein dahinter zu denken ganz unmöglich ist.

Noch verdient das Gesicht der Alfhauser Figuren hervorgehoben zu werden, denn in ihm tritt uns zum erstenmal der Typus ganz rein entgegen, den von jetzt ab alle Arbeiten des Meisters aufweisen werden. Es ist der Kopf der Heimsener Maria, jedoch an den Schläfen etwas eingedrückt, mit schärferer Abgrenzung der Wangen gegen die Gesichtsfläche und etwas schmalerer, spitzerer und tiefer gegen die Stirn abgesetzter Nase; ebenso wächst der Hals nicht wie dort direkt aus den Schultern, sondern ist zylindrisch, in die Schulterfläche ein wenig eingetieft, nach oben und unten durch eine leise Furche begrenzt. Infolge all dieser Momente erscheint das Gesicht etwas schmäler und länger als bei den ersten Figuren, ist aber durch die größere Güte der Arbeit gleichzeitig so weich, daß dadurch die Lieblichkeit und Süße, die das Wesen aller Gesichter des Meisters zutiefst ausmachen, erst recht hervortreten. Diese Qualität wird bestätigt durch einen Vergleich der Alfhauser Kinder mit der Gruppe der Maria mit dem Kind bei der Spenglerschen Selbdritt. Dort steife

Unbeweglichkeit — hier Leichtigkeit und fast spielerische Eleganz. So ist es wohl nicht zuviel gesagt, wenn man diese Figur als das erste ganz „selbständige" Werk des Meisters bezeichnet, d. h. das erste Werk, bei dem zunächst das Positive, mit den späteren Stücken gleichwertige ins Auge fällt, und in zweiter Linie erst das Trennende, das noch nicht genügend Gekonnte. Von dieser Figur und den in ihr liegenden Entwicklungsmöglichkeiten aus lassen sich alle späteren Werke des Meisters verstehen.

Hier sei nun zunächst der schon erwähnte „Meister der Stockkämpener Doppelfigur" eingeschoben, weil seine ersten Werke, der Altar in Heimsen und die Doppelfigur in Bevergern[36]) in allerengster Anlehnung an die Werke des Hauptmeisters, ja vielleicht sogar mit seiner Unterstützung entstanden sind, und daher auch für dessen eigenes Schaffen Bedeutung haben.

Die Doppelfigur in Stockkämpen[37]) besteht auf der einen Seite aus einer Maria mit Kind, auf der anderen aus der Anna selbdritt. Die gekrönte Maria steht auf einer nach oben geöffneten Mondsichel, zu ihren Füßen windet sich eine sehr naturalistische, mit dem an eine Hundeschnauze erinnernden Kopf nach oben schnappende Schlange. Der rechte Fuß der Maria ist sichtbar, ein Knie ist angedeutet, jedoch träte es bei dem Gewirr von Dellen und Knitterungen gar nicht in Erscheinung, wenn nicht eine Falte sich dem Verlauf des Oberschenkels anpaßte und so diesen betonte. Der Körper ist behängt mit Gewand und wird wie in Heimsen dahinter versteckt. Bekleidet ist die Maria mit engem Mieder, straff gespanntem Rock und einem weit und locker fallenden Mantel, dessen einen Zipfel sie über den rechten Arm schlägt, während der andere von der linken Hand herabfällt. So entsteht zwischen diesen beiden Fixpunkten in der Schoßgegend eine Senkung in Form einer Schüsselfalte. Darunter hängt ein schwerer, mehr-

fach eingedellter Faltenbeutel, dessen einer Rand sich dem Verlauf des Oberschenkels anschmiegt. Dagegen ist das andere Bein völlig von Gewand überspült und unsichtbar. Um den Hals trägt sie eine doppelte Perlenreihe und eine schwere goldene Kette, auf dem Kopf eine Krone, unter der die Haare auf Brust und Rücken herabfallen. Das Kind sitzt auf ihrem linken Arm und stützt die Füße gegen ihre rechte Hand. Es ist unbekleidet, in der Linken hält es einen Apfel, den rechten Arm streckt es wie redend vor, aber diese Bewegung wirkt steif und plump.

Auch die Figur auf der anderen Seite ist behängt mit Gewand in derselben Art wie die Maria. Nur trägt sie zwischen Mieder und Mantel noch ein kragenähnliches, ziemlich steifes Gewandstück mit erhöhtem (Reiz?) Rand, das ihr größeres Alter charakterisiert. Unter dem Mieder wird das hochgeschlossene Hemd sichtbar, auf dem auch wieder eine Kette mit Medaillon liegt. Die Gruppe der Maria mit dem Kind sitzt — umgekehrt kongruent dem Kind auf der anderen Seite — auf ihrem rechten Arm. Die ganze Behandlung ist ebenfalls wie zur Charakterisierung des Altersunterschiedes ruhiger, die Linienführung vertikaler als bei der Maria. Aber die Hauptmomente sind die gleichen wie bei jener und wie bei den Figuren aus Heimsen: flaue, sehr flache weiche Behandlung, Hintansetzen des Körpers zugunsten des Gewandes. Das herausgedrückte linke Knie tritt noch weniger in die Erscheinung als bei der Maria, weil nicht wie dort eine Falte den Oberschenkel begleitet, sondern das Gewand völlig unabhängig die ganze Unterpartie umspielt.

Verrät all dies großes Talent und eingehende Schulung, so ist dagegen die Gruppe der Maria mit dem Kind sehr wenig gekonnt. Diese Gruppe zeigt einen im Werk des Hauptmeisters ganz ungewohnten intim-novellistischen Zug. Die Maria sitzt steif aufgerichtet auf oder eigentlich vor dem rechten Arm der Anna, die Füße sind wohl über Kreuz

gestellt, doch widerspricht dem die Führung des Gewandes, das einen Knick des rechten Beines nach außen voraussetzt. Die Hände sind viel zu groß; in der rechten hält sie eine Birne, mit der linken umfaßt sie das Kind, das auf ihrem linken Bein steht, sich an ihr aufrichtet und sie mit den Armen zu umfassen sucht. Die Gewandbehandlung bei dieser Gruppe ergibt nichts neues, sie ist schlechter als bei den Hauptfiguren und verdeckt den Körper noch mehr — ja irreführend — als bei diesen. Die Gesichter sind wie die der großen Figuren flach, länglich, ein wenig schwellend, aber mit einer nach unten gezogenen breitgequetschten Nase.

Das Kind auf der andern Seite zeigt dieselben Merkmale; es ist unbekleidet. Der Körper ist sehr fett, durch wenige breite Furchen gegliedert, Kopf und Füße sind unverhältnismäßig groß. Der Künstler hat anscheinend versucht, durch eine graziöse Bewegung des rechten Armes und der rechten Hand gerade diese Figur zu betonen, doch wirkt diese Bewegung steif, sie wird erstickt durch die massigen unbeweglichen Glieder.

Die Figur in ihrer Gesamtgestaltung ist charakteristisch für die Anfänge des Hauptmeisters, wenngleich sie nicht von seiner Hand sein kann. Man wird aber vielleicht vermuten dürfen, daß der Entwurf von ihm stammt. Daß sie trotzdem flächiger, „malerischer" geworden ist als seine eigenen Werke, ist auf das Konto dieses Nebenmeisters zu setzen. Auch dieser kann sich ja der Entwicklung seines Lehrers nicht ganz entziehen, das zeigt der Heimsener Altar, aber er kann mit ihr doch nicht Schritt halten. Er bleibt in der Fläche oder sucht sie durch ornamentale Zutat zu überwinden, während der Hauptmeister den Kubus, die wirkliche Plastik findet.

Zum Extrem gesteigert ist das schon in Stockkämpen sich anbahnende ornamentale Gefüge bei der doppelseitigen Hängefigur in Bevergern[38]), in der das alte Stockkämpener

Schema wieder auflebt, aber doch so, daß man den Einfluß von Osnabrück (Spengler) und Alfhausen verspürt. Der erste Eindruck ist, daß das Ethos stark in der Zutat besteht. Tatsächlich ist es nicht leicht, dieses Gewirr von Ueberschneidungen, Kurven und Dellen in einen übersichtlichen Plan zu bringen. Um so größer ist aber dann die Ueberraschung, wenn man sieht, daß z. B. das Gewand der Maria vollkommen dem in Stockkämpen entspricht, daß beide Figuren sogar noch in den von den Armen herabfallenden Mantelzipfeln übereinstimmen. So ist das Schema das gleiche, aber die Wirkung eine ganz andere. Das liegt in der Hauptsache an der weiter fortgeschrittenen Verräumlichung. Hier ist alles gelöst, was dort fest zusammenhing, Ueberschneidungen sind durch kühne Kurven gewonnen, es gibt nichts festes. Wie sich die Schlange hier unter den Füßen der Maria herauswindet, während sie in Stockkämpen angepreßt war an die Mondsichel, wie andererseits die rechte Hand, die an die Füße des Kindes greift, hier aus dem Mantel hervorkommt und nicht einfach wie in Stockkämpen flach vor den Bauch gelegt ist, wie jeder Finger einzeln bewegt ist, wie sie sich voneinander lösen und übereinander legen, während dort die ganze Hand eine einzige ruhige Fläche war — das alles zeigt den großen Fortschritt gegenüber jenem Frühwerk, einen Fortschritt, der selber bedingt ist durch die Entwicklung des Hauptmeisters.

Noch deutlicher wird das auf der anderen Seite, die wie in Stockkämpen eine Anna selbdritt zeigt. Hier ist die Durchbrechung der äußeren Form am augenscheinlichsten. Wie der Rand des Mantels vor der eigentlichen Gewandfläche in großem ornamentalen Schwunge hergezogen wird, das ist etwas völlig anderes als die blockhafte Festigkeit in Stockkämpen. Hier gibt es nicht mehr die einzelne Fläche, hier durchstoßen und umspülen sich die verschiedenen Ebenen, durchbrechen und vernichten das Raum-

gefühl des Beschauers und helfen so zur Wahrung des Abstandes zwischen dem Kultbild und der Gemeinde. Und wieder wie bei der Maria in Stockkämpen nach oben die Beruhigung. Um den Unterkörper brandet das Gewand und zischt hoch auf — oben nichts von alledem. War in Stockkämpen versucht, auf novellistischem Wege zu einer Verbindung der drei Figuren zu kommen, ohne daß es aber gelang, die Zugehörigkeit auch der Anna glaubhaft zu machen, so ist jetzt diese Verbindung erreicht durch die Betonung des Kultischen. Zwar hält auch hier die Maria in der linken Hand eine Birne, aber das Kind beachtet sie überhaupt nicht, es sitzt frontal auf den Beschauer zu, hält in der einen Hand eine Kugel und streckt die andere redend oder einladend aus.

In ihrer aufgepeitschten Uebersteigerung des Ornamentalen hat diese Figur im Oeuvre des Hauptmeisters keinen Platz. Allerdings findet sich innerhalb der Werke der dritten Gruppe eine gewisse Parallele durch Figuren wie die „Schmerzensmutter" in Osnabrück. Jedoch soll diese Wildheit dort den seelischen Schmerz der Gottesmutter auch äußerlich noch unterstreichen; dagegen ist sie ein gutes Stück dieses Nebenmeisters, ist großartig in der Konsequenz, mit der der einmal beschrittene Weg zu Ende gegangen ist, obwohl sie auf die Dauer nicht befriedigen kann.

Die weitere Entwicklung dieses sehr tüchtigen Künstlers lehnt sich, soweit wir sie fassen können, erst an die späteren Werke des Hauptmeisters, die Pietà in Münster[39]) und die „Schmerzensmutter" in Osnabrück[40]), wieder an. Und obwohl dazwischen eine Spanne von etwa fünf bis zehn Jahren liegen kann und anzunehmen ist, daß er in der Zwischenzeit in anderen Werkstätten gearbeitet hat, spricht er doch mit seinen späteren Werken, einer Maria und einem Johannes[41]) in Hannover und einer trauernden Magdalena in Münster[42]), wieder vollkommen die

Sprache seines ersten Lehrers, ohne allerdings sein eigenes Wesen zu verleugnen. Besonders die Magdalena verrät die Herkunft von Bevergern durch den als große Volute geschwungenen unteren Mantelrand. Dabei ist aber alles sehr viel fester und knittriger geworden. Gewandumschläge und -zipfel liegen dicht übereinander und erlauben nicht mehr ein Spiel von Lichtern und tiefen Schatten wie in Bevergern, der ganze Stil ist graphischer geworden und damit den linearen Falten von Stockkämpen wieder näher gerückt. Die Figuren in Hannover sind noch etwas lockerer und zeigen etwa die Stufe der Aachener Maria des Hauptmeisters.

Dieser Nebenmeister ist der einzige von allen Schülern des Hauptmeisters, der dessen Köpfe gut kopiert. Aber gerade durch die scharfe lineare Absetzung der einzelnen Gesichtsteile bringt er eine eigene Note hinein, einen Ton, der am verwandtesten in der „Schmerzensmutter" des Hauptmeisters anklingt (noch unterstützt dadurch, daß die Magdalena genau im Schema der „Schmerzensmutter" gearbeitet ist und so als direkte Replik wohl auch in dieselbe Zeit, etwa 1525, gesetzt werden kann) der aber durch die scharfe Zurückhaltung und Festigung, die sich wie in der ganzen Figur im Kopf besonders deutlich macht, längst nicht so stark und beherrschend wirkt wie bei jener Figur, die durch die völlige Lockerung und sie ganz ergreifende äußere Bewegtheit das Fassungs- und Schrankenlose des Schmerzes noch besonders hervorhebt.

Obwohl sich also der Meister den zuerst erlernten Formenschatz bewahrt hat, ist doch in der Zwischenzeit ein ganz anderer Einfluß hinzugekommen, der ihm nun gestattet, jenen abhängigen Frühwerken selbständige Spätwerke gegenüberzustellen, ohne daß man diesen neuen Einfluß genau aufzuzeigen vermöchte.

Im Werk des Hauptmeisters lassen sich solche Abschnitte, an denen plötzlich ein ganz neuer Einfluß sich geltend macht, nicht aufweisen. Vielmehr folgt hier eins immer notwendig aus dem andern. Etwa gleichzeitig mit Alfhausen, aber nicht von dieser Bedeutung sind die vier Apostel des Osnabrückers Diözesan-Museums[43]), die, obwohl sie nicht ganz die Qualität der übrigen Stücke besitzen, doch wohl als eigenhändige Werke des Hauptmeisters angesehen werden können. In ihnen bereitet sich der altertümliche Stil vor, den die nächsten Werke aufzeigen, und so tragen sie denn in allem die Kennzeichen eines Anfangsstadiums: eine gewisse Unsicherheit der Komposition, der Bewegung, der Technik. Am deutlichsten zeigt noch die Anlehnung an die Spenglersche Figur der Petrus. Sein um die Hüften zusammengehaltenes, mit der linken Hand gerafftes Untergewand ist schon vom Hals herab durch Längsfalten gegliedert, deren eine über die horizontale Unterbrechung in der Hüftgegend weg durchläuft bis zum Schoß und dort mit einer von der linken Hand herabkommenden sich in einem kleinen dreieckigen Bausch vereinigt: also genau so wie bei der Spenglerschen Anna selbdritt, nur viel weniger präzis. Die Faltenstege sind nicht ganz so hoch wie dort, vor allem auch sind es mehr. Der Mantel fällt, nur den Kontur bestimmend, zu beiden Seiten herab; neu ist hierbei der die rechte Hand umkreisende und wie durch einen Rahmen absondernde

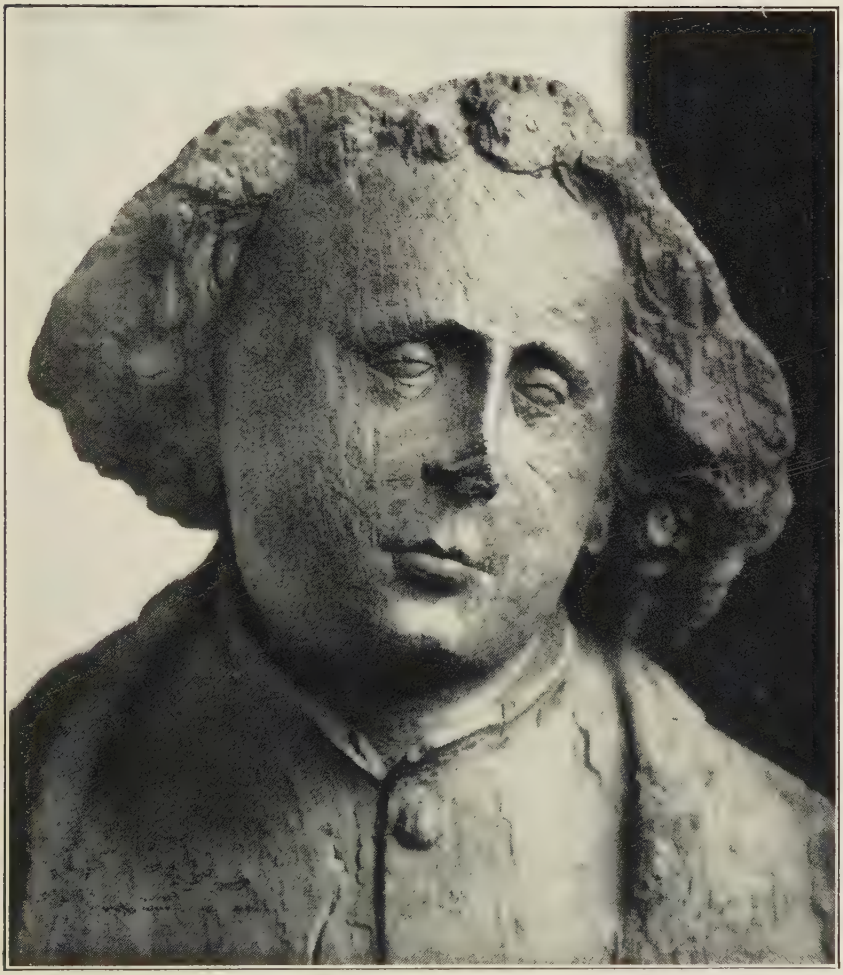
Umschlag, der sich ähnlich auch bei den drei andern Figuren findet. Von diesen stehen dem Petrus der Andreas und der Jakobus am nächsten. Der letztere zeigt die schon aus Alfhausen bekannten Längsfalten, die hier als sehr schematische Röhren die Biegung des Körpers begleiten; der Andreas schließt sich wieder enger an den Petrus an, das rechte Knie ist vorgesetzt, den Ausgleich auf der andern Seite bildet hier das Kreuz, das ähnlich wie die Schlüsselhand des Petrus durch große einkreisende Umschläge hervorgehoben und abgesondert wird. Bei der andern Hand aber ist etwas neues: der rechte Arm kommt aus dem Mantel hervor, der nun aber nicht wie bisher immer nach innen umgeschlagen ist, sondern nach außen in großem Bogen bis hinter die Figur geführt wird.[44]) Dadurch wird zum erstenmal der Kontur, zu dessen Vereinheitlichung der Mantel bisher gedient hatte, unterbrochen — eine Erscheinung, für die sich nirgends im Werk des Meisters eine Parallele findet. Ganz anders nun als diese drei ersten ist der Bartholomäus gebildet. Hier ist der Mantel über beide Schultern nach vorn gezogen, rechts fällt er, die rechte Hand wie vorher mit einem Umschlag einkreisend, senkrecht und fast ungebrochen — nur das Knie drückt sich ein wenig durch — in zwei parallelen Streifen zur Erde, links aber ist er hochgerafft und bildet einen sehr schweren Bausch, der um so auffallender ist, als die drei anderen Figuren trotz der vorhergegangenen Entwicklung zum Gelöst-Räumlichen sehr fest und geschlossen waren, während sich hier schon wieder die Tendenz zeigt, die äußere Form zu durchbrechen, Ueberschneidungen herbeizuführen und Eindrücke im Gewand mit voluminösen Falten abwechseln zu lassen.

In zweien dieser Figuren, dem Petrus und dem Bartholomäus, liegen die kompositionellen Grundlagen des bedeutendsten Werkes der nächsten Entwicklungsstufe, des Johannes bereits beschlossen.

Dieser Johannes gehört zu einer Gruppe von Figuren, die aus den übrigen etwas herausfallen auf der einen Seite durch einen merkwürdig zurückhaltenden Gewandstil, auf der andern durch die in ihrer Charakteristik ganz besonders guten Köpfe. Damit stehen sie uns heutigen Menschen näher als jene andern Werke, wir sind geneigt anzunehmen, der Künstler habe absichtlich alle äußere Bewegung unterdrückt, um nur die innere zum Ausdruck zu bringen. Jedoch widersprechen dem wohl die spätesten Werke, mit denen er gerade diese Periode der psychologisierenden Charakteristik überwindet, denn dort zieht er zur Betonung des durch den Gesichtsausdruck gewollten Affekts das Gewand in stärkstem Maße mit heran.

Das erste Werk dieser neuen Gruppe ist eine Selbdritt in der Sammlung Koch in Münster.[45]) Hier ist feste, kompakte, kubische Form mit glatter Außenfläche; Fläche und doch nicht Flächigkeit. Der Umhang ist bis über den Kopf gezogen und fällt die linke Hand umgehend herab, ist dann aber zur rechten Hüfte herumgenommen, von der nun ein spitzer dreieckiger Zipfel nach unten hängt. In der Schoßgegend bildet sich so ein sehr breiter, weicher Umschlag, unter dem wie immer ein Bausch sich sackt. Das alles ist in großen klaren Flächen nebeneinandergesetzt, ruhig, sachlich, fast uninteressiert. Einzig durch das Kind kommt Bewegung in die Gruppe, denn es dreht den Oberkörper nach vorn und greift mit beiden Armen nach der Kugel, die die Anna in ihrer linken Hand hält. Eine andere als diese sehr äußerliche Beziehung der drei Figuren ist auch hier nicht vorhanden oder versucht. — Diese Figur ist eine Uebergangserscheinung, und alle Mängel einer solchen haften ihr an.

In gewissem Grade gilt das auch von der Selbdritt im Landesmuseum in Münster[46]), der letzten Selbdritt, die wir bis jetzt von der Hand des Meisters besitzen. Hier ist all das, was schon die erste Gruppe zeigte, bis zum



2

äußersten gesteigert. Es sind nicht mehr zwei oder drei Flächen, die nebeneinander sitzen, nein, hier legt sich ein Streifen neben den andern: das Knie der Maria, der Bausch, der äußere Mantelrand, der innere, das Knie der Anna, deren äußerer und innerer Mantelrand. Diese vertikale Parallelität erfährt nun eine horizontale Unterbrechung: Knie der Maria, Bausch, Mantelumschlag. Also eine ganz ungeheure Lebhaftigkeit, aber ohne die Affektiertheit wie etwa bei dem Nebenmeister in Bevergern, ohne die diesen Eindruck unterstreichende Ausnutzung von Licht und Schatten dort. Will man in Bevergern von „malerisch" reden, so ist das Charakteristikum dieser Figur in Münster das Lineare, Graphische.

Und nun wieder im Gegensatz zu dieser Lebhaftigkeit die Ruhe in der Oberpartie, hier vielleicht am schärfsten von allen Fällen. Die Trennungslinie ist die rechte Hand der Maria und das auf der linken zu ergänzende Kind. Fehlte das Kind nicht, würde wahrscheinlich die Flächigkeit der unteren Partie viel weniger in die Augen springen, denn alle Linien, der in der Mitte herabfallende Mantel wie der Umschlag unter dem rechten Arm der Maria und auf dem linken Arm der Anna, vereinigen sich in diesem Punkt und würden also das Kind viel weiter vorn erscheinen lassen als es wirklich sitzt, würden aber gleichzeitig selbst infolge ihrer Kurvierung perspektivisch nach hinten verkürzt erscheinen. Damit stimmt die Haltung der Maria überein, die jetzt ganz unverständlich ist: sie würde sich unter Drehung der rechten Schulter vorbeugen und so die Verbindung herstellen zwischen dem Kind und der im Hintergrund stehenden Anna. Und so verträten beide, Maria und Anna, die Funktion des Mantels der übrigen Figuren: einen Hintergrund abzugeben für die Hauptfigur.

Dies ist eine wichtige Wandlung in der Auffassung. War bisher die Mutter Anna die wichtigste und die Gruppe

der Maria mit dem Kind gewissermaßen nur ihr Attribut, so steht jetzt die Maria gleichberechtigt neben ihr. Damit aber heben sie sich gegenseitig auf und räumen dem Kinde ihren Platz ein. Es fragt sich, wieweit diese Gewichtsverschiebung durch die Gedanken und Anschauungen der beginnenden oder sich vorbereitenden Reformation bedingt ist, oder ob es sich nur um eine Folge des sich durchsetzenden Naturalismus handelt und aus der Ueberlegung entspringt, daß man Maria, die Mutter Christi, nicht gleichzeitig selber als ein Kind darstellen kann. Denn zur Deutlichmachung der Altersunterschiede hat man andere Mittel, als nur die verschiedene Größe.

Das lehren die Köpfe. Die Maria[47]) ist durch die Weichheit aller ihrer Formen deutlich als junges Weib gekennzeichnet, während die Anna[48]) mit ihrer Schärfe, mit den zusammengezogenen Augenbrauen, dem verquält verzogenen Mund und dem verschleierten Blick die Alternde, Erfahrene ist, die die Sorgen des Lebens kennt und das Leid vorausahnt, das diese junge Mutter um ihr Kind haben wird. Dieser Kopf ist außerordentlich schön und zeigt wie keiner bisher das Können und die Reife des Künstlers wie des Menschen schon bei diesem verhältnismäßig frühen Stück. Aber diese Köpfe greifen — zusammen mit dem des dieser Figur folgenden Johannes in Münster der Entwicklung ein gut Stück vor und überragen die nächsten Werke erheblich.

Für diesen Johannes d. Ev.[49]) gilt die Bezeichnung „altertümlich" in noch verstärktem Maße. Man würde ihn ohne weiteres ins 15. Jahrh. verweisen, wenn der Kopf nicht wäre. Und was ist das für ein Kopf! (Abb. 2.) Scharf ist die hohe breite Stirn gegen die fast zusammengewachsenen Augenbrauen abgesetzt, die Nase ist schmal, der Mund schwellend und sehr lebendig, die Unterlippe hängt etwas herab und läßt so das breite Kinn noch weiter vorspringen. Die Augen stehen ein wenig schräg, sind nicht

sehr groß und durch die Lider halb verhängt. So bekommt der Blick etwas Verschleiertes, geht eigentlich nach innen. Ueberhaupt ist das der stärkste Eindruck: daß dieser Johannes ein Mensch ist, der reif und abgeklärt über den Dingen dieser Welt steht, daß er sich vor ihr verschließt, ohne aber müde und resigniert zu sein. Er fühlt sich stark genug zur Abwehr. Das unterstreicht die Gebärde der linken Hand: sie zieht den Mantel vor den Körper, so daß er in wenigen schweren, sehr weichen, stofflichen und großflächigen Falten herabhängt, die nichts mehr von der Lebhaftigkeit der ersten Werke verraten, und doch in der Weichheit des Falls leise zu bedenken geben, ob der Meister nicht auch für die flaue Faltenführung in Stockkämpen bis zu einem gewissen Grade verantwortlich gemacht werden kann.

Dieser Johannes ist, aus der Perspektive heutiger Kunst gesehen, vielleicht das großartigste Werk des Meisters. Keine Figur vorher und nachher ist so wenig an den Stil irgendeiner bestimmten Zeit gebunden, keine wirkt so intensiv durch ihr bloßes Da-Sein, keine zeigt eine derartige, uns so modern anmutende Kunst der Charakteristik, eine solche Kraft des Ausdrucks. Man könnte daher versucht sein, diesen Verzicht auf alle äußere Lebendigkeit, diesen Rückfall in den Faltenstil einer bereits überlebten Epoche nur als bewußtes Kunstmittel zu betrachten; und doch muß man die Figur in ihrer Zeit als rückständig bezeichnen. Von hier aus führt kein Weg zu der großen Kunst der Spätzeit des Meisters. So knüpft er denn auch tatsächlich an dem Punkt wieder an, an dem er die erste Linie verließ: bei den Osnabrücker Aposteln.

Das Ergebnis ist der Rochus der Sammlung Thomée in Altena i. W.[50]) In diesem Rochus finden alle Versuche der früheren Figuren, den Körper im Raum zu geben, ihre glückliche Lösung. Ein Vergleich mit dem früheren Rochus des Heimsener Altars bestätigt das. Während jener,

belastet mit einem Buch und einem langen Stab, zwar in ähnlicher Weise sein Gewand zurückschlägt und mit beiden Händen auf die Wunde weist, so zeigt doch schon diese Art der Handbewegung den großen Unterschied. Dort ist die rechte Hand n e b e n den rechten Oberschenkel und dicht an das Gewand gelegt, und die linke Hand hält eigentlich das Gewand viel mehr fest, als daß sie auf die Wunde weist; hier liegt die rechte Hand ü b e r dem Schenkel, die Finger spreizen sich zu einer Bewegung, wie wenn man aus einem Geschwür den Eiter drückt. Ebenso liegt die linke Hand frei und locker auf dem Gewand, die Fingerspitzen halten es, der Zeigefinger weist auf die Wunde. Ganz besonders deutlich wird aber der große Fortschritt erst an der Stellung des rechten Beines: dort ist es steif und grade vorgesetzt — oder eigentlich doch nicht vorgesetzt, denn gleich hinter ihm, gleichsam darangeklebt, hängt schon wieder das Gewand herab; hier beugt sich das Bein im Knie nach vorn, der Heilige steht — er liegt fast — schwer auf diesem Bein, dadurch dessen Bedeutung noch betonend. Am schärfsten und deutlichsten aber zeigt sich die Entwicklung im Wandel der Naturwiedergabe. Während nämlich in Heimsen der Schenkel glatt herunterkam und unter der nur durch eine runde Wölbung bezeichneten Kniescheibe mit einem Strumpfband gegen die Wade abgesetzt war, ist hier der Strumpf bis auf den Schuh herabgerutscht, so daß der ganze Oberschenkel sichtbar wird. Und wie ist dies Knie modelliert! Sicher sind hier eingehende Naturstudien vorausgegangen, und man denkt unwillkürlich an Dürers Zeichnungen. Wie hier die Kniescheibe hervortritt, darunter ein Muskelstrang zum Schienbein ausläuft und gleichzeitig den Uebergang zur Wade bildet, wie der Oberschenkel rund und fleischig ist — das alles zeigt zusammen mit der Durcharbeitung der sehr schmalen Hände und des Kopfes, dem der halbgeöffnete Mund, die schmalen Augen und die vortretenden Backen-

knochen etwas Leidgewohntes geben, das große Können des Künstlers wie des Menschen. Andere Momente kommen hinzu: der Rand des Mantels, der über der rechten Hand in großem Umschlag zurückgeklappt herabhängt und nun wirklich h i n t e r dem Bein zurückbleibt und den Hintergrund für die Figur abgibt; und der Engel, der — zwar auch hier zurücktretend gegenüber der Hauptfigur, aber nicht wie in Heimsen, wo er klein und unscheinbar neben dem Heiligen kauert, vollständig flächig gearbeitet ist und damit die Flächigkeit der ganzen Gruppe noch unterstützt — nur in der Art der etwas summarischeren Schnitztechnik sich unterscheidet. Aber auch er steht plastisch in seinem Raum vor dem Rochus, seine Linke löst sich vom Körper, seine Flügel sind nach hinten geklappt, so daß er die Gruppe schließt und doch die Gelöstheit des rechten Beines und der linken Hand des Heiligen erst recht zur Geltung bringt.

Und so schließt denn diese Gruppe in ihrer Geschlossenheit eine Entwicklung ab, die von der Kompaktheit der Selbdritt Koch herkommt, und weist andererseits in ihrer Gelöstheit und der Freude am menschlichen Körper hinaus aus der leblosen Statuarik der ersten Werke; sie fordert geradezu die Aufgabe, die das Kriterium ist für jeden bildenden Künstler: die Darstellung des nackten menschlichen Körpers.

Diese Aufgabe löst der Auferstandene Christus des Landesmuseums in Münster.[51]) Es ist das ein in dieser Zeit beliebt gewordenes Thema, das, da es zuerst in der Malerei auftaucht, gleichzeitig auch die immer mehr sich geltend machende Vorherrschaft der Malerei zeigt. Ebenso aber auch den Unterschied zwischen beiden Kunstgattungen. Denn während der Maler von der gegebenen Fläche aus sich nach rückwärts einen Raum schafft, der durch irgendwelche Attribute als Landschaft, als Interieur usf. gekennzeichnet werden muß, und er nun gleichzeitig

usf. gekennzeichnet werden muß, braucht der Plastiker diese Raum-Illusion nicht, er kann eine Einzelfigur in den vorhandenen Raum stellen, den er nur durch irgendwelche ebenfalls schon vorhandene Mittel — z. B. den Mantel der Figur — von der Umwelt abzugrenzen braucht. Daher handelt es sich bei der Malerei fast durchweg um die Darstellung der Auferstehung Christi, des Uebersteigens des Grabesrandes, während die Plastik fast immer nur den Auferstandenen gibt.

Nur mit seinem am Rücken herabhängenden Mantel und einem Lendenschurz bekleidet, aufrecht, hochgereckt, in den erhobenen Händen die Nägelmale zeigend, auf dem Kopf noch die Dornenkrone, so steht der Ueberwinder des Todes da. Der Körper ist abgemagert, scharf sind die einzelnen Teile gegeneinander abgesetzt, die ganze Modellierung zeigt den herben Zug, der das Gesicht besonders auszeichnet. Hier steht eins hart neben dem andern: die Stirn, die schmale gratige Nase, die schmalen Augen, die spitzen Backenknochen, der verkniffene Mund. Ein düsterer Ernst liegt auf diesen Zügen; es ist der Gärtner, der Magdalena begegnet: „Rühre mich nicht an." Er hebt die Hände wie abwehrend, indem er den Oberkörper zurückbeugt und gewissermaßen gegen seinen Mantel lehnt, der ihm von beiden Schultern über Brust und Rücken herabfällt und über den Armen einen sehr lebendigen Umschlag bildet, zu dem nun, um die Verbindung zwischen vorn und hinten herzustellen, die Enden des Schurzes in prächtigem, an Claus Bergs Apostel gemahnenden Schwung zurückschlagen. Dies alles ist von größter Lebendigkeit, glatte Flächen wechseln mit Knitterungen und Umschlägen, und doch stört es nicht den großen Ernst, der in der Figur zutage tritt, hebt ihn eher noch hervor.

Dies alles weist voraus. Es ist ein andres Lebensgefühl, das sich hier äußert, als etwa bei der Selbdritt Koch. Diese Figur ist das Ziel einer Entwicklung, die

3

vom Gewand herkommend den Körper suchte. In der Gesamtentwicklung bedeutet sie nur eine etwa in der Mitte liegende Stufe. Aber gerade dies, daß sie in der Mitte liegt, verleiht ihr besondere Bedeutung. Die Darstellung des nackten Körpers allein kann nicht genügen. Eine Figur stellt nicht nur etwas dar, sie ist auch etwas. Dieses Sein als ein geistiges aber zeigt sich im Gesicht. Alles andere hat demgegenüber zurückzutreten, es soll nicht verschwinden, aber sich unterordnen. Bei einer unbekleideten Figur ist das nicht möglich, Körper ist Körper; aber beim Gewand liegt es in der Hand — d. h. dem Können — des Künstlers, es zur Betonung des Affekts hinzuzuziehen. So ist diese Entdeckung und Eroberung des Körpers notwendig gewesen, aber sie ist nicht das Endziel. Es ist daher nicht verwunderlich, daß dieser Auferstandene — abgesehen von Kruzifixen — die einzige unbekleidete Einzelfigur im Gesamtwerk des Meisters bleibt. Sie steht in der Mitte, ist der Abschluß einer Teilentwicklung, und damit Ausgangspunkt für eine zweite, noch größere. Aber dazwischen liegt etwas anderes: das Bekanntwerden mit der Kunst Riemenschneiders. Somit ist diese Figur die letzte der ersten Gruppe und kurz vor 1517 entstanden.[52])

Den Einfluß Riemenschneiders irgendwann und irgendwie genau aufzuzeigen, ist nicht möglich. Zwar ist die Madonna in Hannover Zug für Zug einer in zwei Exemplaren vorhandenen Figur Riemenschneiders[53]) nachgebildet, aber sie ist erst sehr spät entstanden, als Abschluß einer ganzen Gruppe von Werken, die alle schon diese selben Eigentümlichkeiten aufweisen: den Beginn der Maniriertheit, die nachher jene Figur in Hannover ganz besonders ausgeprägt besitzt, die Statuarik des Stehens, der die aus der vorausgegangenen Entwicklung resultierende Gelöstheit des Gewandes die Wage hält, und die in sich selbst zentrierte Geschlossenheit der ganzen Figur und damit zusammengehend eine größere Sicherheit der Kompo-

sition als bei den früheren Werken. Immerhin besteht zwischen den Figuren der ersten Periode und denen der folgenden ein gewisser Unterschied, der nicht nur zeitlich bedingt ist, wenngleich sie auch wieder jene Entwicklung in ihrer Art fortsetzen und abschließen.

Das Bindeglied ist die Barbara im Diözesan-Museum in Osnabrück.[54]) Denn in ihr sind die Hauptfaktoren der beiden Gruppen vereinigt: auf der einen Seite das Streben nach Dreidimensionalität, das die Entwicklung der früheren Werke kennzeichnet, auf der andern die Sicherheit der Komposition, die die späteren Werke aufweisen. Hinzu kommt eine Weichheit der Gewandbehandlung, eine Beschränkung auf ganz wenige Faltenpartien, die die Nähe zu den Figuren der ersten Gruppe beweist und doch auch wieder darüber hinausweist und weiterführt zu dem Reichtum der Madonna in Hannover, (und die vollständig erhaltene alte Fassung) die diese kleine Figur zu einer der schönsten und reizvollsten im Gesamtwerk des Meisters machen.

Die Heilige steht, das rechte Bein vorgesetzt, den Blick auf das in der linken Hand gehaltene Buch gerichtet, mit der rechten das Schwert vorsetzend, vor ihrem Turm. Das Gewand fällt sehr locker und schwer von den Schultern herab, mit der linken Hand hochgezogen, über der rechten einen Umschlag bildend; unten staut es sich in zwei sehr großen, lappigen Umschlägen. Auf dem Kopf trägt sie eine mit Perlen besetzte Haube, aus der hervor die Haare in großen, lockeren Wellen und doch sehr ruhig und in sich geschlossen wie der ganze Kontur, sich auf Brust und Rücken legen. So einfach dies alles ist, so reizvoll und vielseitig ist es auch. Durch das Hintereinander von Schwert, Fuß, Buch, Arm und Turm entsteht eine bisher nur einmal, bei dem Auferstandenen in Münster, dagewesene Räumlichkeit, die aber nun über jene noch hinausgeht. Während nämlich der Christus den Oberkörper

4

5

zurücklehnte und damit, fast ein wenig gewaltsam, den Anschluß an den Mantel suchte, ist hier alles locker und selbstverständlich. Trotz des schweren Gewandes sind überall Zwischenräume und Luftschichten zwischen den einzelnen Partien, die in ihrer zwanglosen Art die Tiefenwirkung noch verstärken.

Am deutlichsten zeigt das alles wieder der Vergleich mit Heimsen. Jene Barbara ist völlig eingewickelt in ihren Mantel; man sieht den linken Fuß, aber das Standmotiv ist unklar. In der Rechten hält sie ein offenes Buch, sie scheint darin zu lesen, aber sie preßt es gegen den Körper. Vor ihr steht ein kleiner Turm mit doppeltem Zinnenkranz und sehr langem Helm, der sich gegen den Gewandbausch in der Schoßgegend lehnt. Dicht neben ihm stößt das Schwert auf, das die Heilige in der linken Hand hält. Es ist also viel mehr Wert gelegt auf die Sichtbarmachung des Attributes als auf die Einheitlichkeit der Komposition. In Osnabrück ist dagegen von vornherein durch den größeren Turm im Hintergrund die Heilige als Barbara gekennzeichnet und so die Möglichkeit gewonnen, die Figur selbst sich ganz unabhängig davon entfalten zu lassen.

Auch der Fortschrit gegenüber dem früheren Rochus in Altena ist offensichtlich. Zunächst fällt die Uebereinstimmung im Gesamtaufbau auf. In beiden Fällen ist das rechte Bein vorgesetzt (bei der Barbara wird die raumschaffende Bewegung noch gesteigert durch das davorgestellte Schwert), der Mantel fällt vom rechten Arm in sehr schön geschwungener weicher Kurve zum Boden, der Raum unter der linken Hand ist ausgefüllt hier durch ein Gewand, dort durch den Engel. Aber grade hierin liegt auch der Unterschied: während der Engel den zur Verfügung stehenden Raum vollständig einnimmt, sich vordrängt bis v o r das rechte Bein und so dessen raumbildende Wirkung z. T. wieder aufhebt, bleibt das Gewand in allem zurückhaltend; nur die obere grade Kante ist ein wenig umge-

bogen und stellt so die Verbindung her zwischen vorne und hinten, zwischen Schwert und Buch; alles übrige bleibt sogar noch hinter dem rechten Fuß zurück.

Dies alles ist ein Schema, das nur dieses eine Mal im Werk des Meisters zu finden ist. Die meisten der anderen Figuren wiederholen sich in einer späteren Epoche, diese steht allein. Am auffälligsten zeigen dies Wiederholen von bereits dagewesenen Arbeiten zwei Figuren: die Margaretha im Landesmuseum in Münster[55]) und die Maria mit Kind im Aachener Suermondt-Museum.[56]) Beide müssen auf die übrigen Künstler der Werkstatt großen Eindruck gemacht haben, denn wir finden ihre Art der sehr weichen stofflichen Gewandgebung, ja sogar eine genaue Kopie bei den Arbeiten gerade der besten Mitglieder der Werkstatt, vor allem des Snetlage-Meisters.

Diese beiden Figuren stimmen im Aufbau und der ganzen Art der Behandlung so völlig überein, daß sie unbedingt zusammengehören. Sie sind entwickelt aus der Maria auf der Schlange in Alfhausen. Beide stehen in ganz leichter S-Kurve, das linke Bein vorgesetzt und gebeugt, in der linken Hand ein Szepter oder Schwert, auf der rechten das Kind oder ein Buch. Der Blick der Maria geht nach rechts vor dem Kind vorbei, der Blick der Margaretha ist auf das Buch gerichtet. Bekleidet sind beide mit hochgeschlossenem Hemd, Mieder, engem straff gefältelten Rock und weitem Mantel, der über den linken Arm mit großem Umschlag herabfällt und vom rechten Arm her zur linken Hüfte hochgezogen ist. Hierbei klappt der obere Rand um und bildet eine Schüsselfalte, unter der ein bis zur Erde reichender dreieckiger Bausch entsteht. Der untere Rand ist ebenfalls umgeschlagen. Hier nun findet sich bei der Maria wie in Alfhausen die Unterbrechung dieser Fläche durch eine von oben herabkommende Falte, aber nicht mehr so kraß wie dort, vielmehr sich völlig organisch dem Gesamtgefüge einpassend. Bei

der Margaretha ist die Anlehnung an Alfhausen enger, es ist wie auch schon bei der Maria in Aachen eine imaginäre Falte, die an die Stelle jenes harten Zuges getreten ist. Alles in allem ist die Behandlung bei der Margaretha etwas großflächiger und weicher als bei der Maria, sie zeigt eine wenn auch nur wenig größere Nähe zu der Barbara in Osnabrück, während die Maria weiterweist zu der Knittrigkeit der späteren Figuren.

Aber beide Figuren sind mehr als nur Vertreter dieses Uebergangs. Sie bedeuten die glücklichste Vereinigung der stillen Monumentalität der Plastik um 1500, deren größtes Zeugnis die Kunst Riemenschneiders ist, mit der bewegten Gelöstheit („Manierismus") der Plastik um 1520, für die etwa Benedikt Dreyer und Hans Leinberger die bezeichnendsten sind. Wie hier trotz der Knittrigkeit und der Stauchungen doch nicht die große Ruhe, von der die ganze innere und äußere Haltung der Figuren zeugen, aufgehoben wird, wie die große Eleganz — etwa der linken Hand der Maria — doch nicht aufdringlich wirkt, wie vor allem trotz der geringen Ausdehnung — die Maria ist 72,5 Ztm. hoch, 26 Ztm. breit, und an der vordersten Spitze des Bausches nur 8,5 Ztm. tief — ein Reichtum an räumlicher Bewegung gegeben ist, das alles zeugt von der überragenden Kunst des Meisters. Wenn man dieser Maria das Wort „Kommet her zu mir alle, die ihr mühselig und beladen seid, ich will euch erquicken", in den Mund legen wollte, so dürfte es wahrscheinlich eher angebracht sein, als etwa bei einem Christus von der Hand Claus Bergs. Die echte Größe dieser Figur ist fern von jeder Theatralik.

Aber etwas fehlt bei diesen Figuren. Die Entwicklung zum Schluß der ersten Periode drängte zur Herausarbeitung des Körpers unter dem Gewand; d i e s e Figuren aber sind wieder wie am Anfang (Heimsen) behängt mit Gewand, zwar nicht wie dort sinnlos und nur in der Absicht, zu verstecken, vielmehr organisch und sehr lebendig.

Und doch fehlt die zum Schluß der ersten Periode errungene Auflockerung und Beschränkung des Gewandes.

Dies alles hat wieder die Gruppe der Ursula in Aachen (Umschlagbild).[57]) Sie ist gleichzeitig vielleicht die großartigste Leistung dieser Periode. Die Komposition ist ein hochgestelltes Dreieck. In leichter S-Kurve steht die Heilige da, zu ihren Füßen gruppieren sich, immer mehrere miteinander in Verbindung gebracht, ihr bis zu den Oberschenkeln reichend, die zehn Jungfrauen. Wie schon so oft bildet der Mantel die Folie. Er liegt auf der rechten Schulter und mit einem Umschlag auf dem rechten Arm, läßt aber die linke Schulter frei und fällt hinter dem linken Arm nach unten, wo er zu beiden Seiten aufgegriffen und um mehrere der kleinen Figuren herum nach vorne gezogen wird. Die Kleidung ist wie stets vorher, aber hier mit besonderer Betonung des Raffinements modisch unter noch stärkerer Herausarbeitung des Körperlichen: das sehr enge und kurze Mieder läßt unter dem bis an den Hals hochgezogenen und dort mit einem Wulstrand abschließenden Hemd die Brüste deutlich werden; vor allem aber tritt der Oberschenkel beinah nackt in die Erscheinung. Die Schoßpartie ist durch zwei voluminöse Falten mit nur wenigen, dafür aber um so tieferen Eindrücken verdeckt. Die Aermel sind mehrfach geschlitzt, gepufft und mit Armreifen versehen, an denen kleine Schellen hängen. Ebenso trägt sie auf der Brust eine dünne und eine schwere Kette aus großen Ringen mit einer ornamentierten Kapsel.

Dieselbe Behandlung zeigen die Jungfrauen zu ihren Füßen. (Abb. 3)[58]) Deutlich ist dabei der Versuch gemacht, sie unterschiedlich zu charakterisieren: sie tragen Kronen, Hüte oder Hauben, glatte und plissierte Hemden, Halsketten oder einfache Schnüre, einfache und verzierte Mieder, glatte oder geschlitzte und gepuffte Aermel, stumpfe oder spitze Schuhe. Ein ungeheurer Reichtum des Ausdrucks offenbart sich hier; und überall merkt man das Be-

streben, aus der Fülle dieser verschiedenen Gewänder die Körper heraustreten zu lassen: hier ist es ein Knie, dort ein Schenkel, bei einer dritten die Brustpartie.

Die ganze Figur stellt wohl eines der vollendetsten Gruppenbilder überhaupt dar und überragt an Geschlossenheit der Komposition jedenfalls bei weitem alles, was im näheren Umkreis des Meisters geschaffen wurde. Sie ist aber auch ein Beweis für die wieder einsetzende Auflockerung: durch das Hintereinander der Jungfrauen, durch die fortwährenden Ueberschneidungen, durch Lichter und tiefe Schatten entsteht ein Raumgefühl wie bei der Barbara in Osnabrück, ein Raumgefühl, wie wir es bei Riemenschneider vergeblich suchen würden.

Es ist die Vermutung ausgesprochen worden (Dolfen), diese Ursula sei eine Darstellung der Freifrau von Warendorf mit ihren zehn Töchtern. Ganz von der Hand zu weisen ist diese Annahme nicht. Die Gruppe stammt aus dem Schlosse Suthausen und war dort vielleicht die Hauptfigur eines Altars, zu dem die Reliefs aus dem Kreise des Snetlage-Meisters in Berlin und vielleicht noch einige kleine, heute noch in Suthausen befindliche Figuren gehört haben. Ja, vielleicht ließe sich hierdurch auch die Diskrepanz erklären, die trotz aller Großartigkeit zwischen der Vielfältigkeit der Bewegung in der unteren, der Jungfrauenpartie und der großen Gesamtform besteht. Man müßte sie auf das Konto der Auftraggeber setzen.

Allerdings nur zu einem Teil. Denn daß die Entwicklung des Künstlers überhaupt zur Durchbrechung aller ruhigen äußeren Formen führt, das zeigt die Maria mit Kind aus Belm im Provinzial-Museum in Hannover (Abb. 4).[59]) Sie ist gleichzeitig der handgreifliche Beweis für die Kenntnis und Anerkennung riemenschneiderischer Kunst durch den Meister von Osnabrück, sie ist Zug für Zug einer (in zwei Exemplaren in Berlin (Abb. 5)[60]) und Hannover[61]) vorhanden) Figur Riemenschneiders nachgebildet. Aber

grade dadurch liefert sie auch den Beweis dafür, daß der Meister als völlig fertiger, gereifter Mann jenen Großen kennen gelernt haben muß, denn die Unterschiede in diesen Figuren, die auf seiner eigenen großartigen Entwicklung beruhen, sind größer als das Gemeinsame.

Das gleiche Thema, gleiche Komposition, gleiche Falten — und doch wie anders! Bei Riemenschneiders Figur liegen die Falten wie Stege auf der Fläche des Gewandes und sind nur wie zum Beweis ihrer Stofflichkeit hier und da eingedrückt und gebauscht. Das Gewand selbst hängt verhüllend vor dem Körper, während die Eintiefung zwischen Brust und Hüfte durch das Kind ausgefüllt ist und so auch hier die Fläche wieder hergestellt wird. Die ganze Figur ist eigentlich ein Relief.

Der Osnabrücker sucht dagegen förmlich die Tiefe. Von der Schulter herab hängt der Mantel; unter ihm kommt der linke Arm hervor, hinter dem das Mieder und der Rock sichtbar werden; davor sitzt das Kind. So sind mit wenig Mitteln vier Schichten deutlich gegeneinander abgesetzt. Ebenso unten: von den Hüften herab hängen zwei konzentrische Falten, aus deren Tiefe plötzlich das Knie vorstößt, so daß die untere Falte auf der Fußspitze, die obere auf dem Oberschenkel ruht. Mithin sind auch hier auf die einfachste Weise drei Raumschichten geschaffen, die die ganze Figur ungemein wirkungsreich erscheinen lassen. Das Kind lehnt sich bei Riemenschneider zurück und schmiegt sich so dem Verlauf der Brust der Maria an; bei dem Osnabrücker sitzt es vorgebeugt, tiefer, fast vor der Hüfte der Maria, aufrecht mit frontal gedrehtem Oberkörper (Abb. 6).[82]) Zwischen ihm und dem Halstuch der Maria, auf dessen Zipfel es sitzt, ist ein deutlicher Zwischenraum. Mit beiden Händen greift es wie bei Riemenschneider die Enden des Tuches; aber auch hier ist es wieder so, daß bei Riemenschneider die Arme in der Schicht des Körpers bleiben,

während beim Osnabrücker der eine Arm nach vorn, der andere nach hinten greift.

Außer diesen formalen Unterschieden der inhaltliche: bei Riemenschneider gibt es keine Beziehung zwischen Mutter und Kind; beide schauen unabhängig voneinander nach vorn, das Gesicht der Maria ist herb und streng, das Kind lächelt, aber dies Lächeln ist eingefroren, ist wie der Uebergang zum Weinen; der Osnabrücker aber braucht diese Beziehung, und wenn sie auch nur durch ein leises Neigen oder Aufwärtsdrehen des Kopfes angedeutet wird.

Daß die Figur nicht sehr lange nach dem Auferstandenen Christus in Münster entstanden sein kann, zeigt die Art der Technik. Schon dort fand sich im Gegensatz zu den in langem Zuge geschnitzten Falten etwa des Rochus in Altena eine sehr lebhafte Knitterung, die nun in der Belmer Madonna noch weiter geführt wird. Es gibt eigentlich keine glatte Fläche mehr, alles glitzert und funkelt, das Licht bricht sich überall anders, so bekommt die ganze Figur etwas Indifferentes, sie steht in unserm Raum und weiß doch den Abstand zu wahren, sie kapselt sich ein hinter einer Zone der Ungreifbarkeit. Und so zeigt sich denn hier der Unterschied zu Riemenschneider am krassesten. Während jener auf die äußerliche Wahrung des Abstandes verzichtet, um dafür ein umso großartigeres monumentaleres Kultbild zu schaffen, rückt uns dieser seine Figur menschlich näher durch das angedeutete herzliche Verhältnis zwischen Mutter und Kind und muß nun um so größeren Wert auf das Gewand legen und hier mit allen Mitteln einer raffinierten Technik Effekte zu erzielen suchen, die den Beschauer ablenken von dem menschlichen Verhältnis der Figuren und ihn nur noch die göttliche Größe des Kultbildes empfinden lassen. Diese andere Auffassung verdeutlicht denn auch den zeitlichen Abstand der beiden Figuren: während die Maria Riemenschneiders etwa in das erste Jahrzehnt

des 16. Jahrhunderts gehört, ist die Figur des Osnabrückers fast schon ein Schulbeispiel für den „Manirismus" des dritten Jahrzehnts, und nur der etwas spätere Dominikaner, dessen Einfluß auf Werkstattarbeiten sich bereits vor 1525 nachweisen läßt, gestattet eine Datierung auf etwa 1520.

Aber dieses gesucht Lebhafte, dieses affektiert Bewegte der Belmer Figur widerspricht dem eigentlichen Wesen des Meisters. Und so findet sich in dem nächsten Werk, der Pietà in Münster[63]) zwar immer noch jene Knittrigkeit von Hannover, aber hier untergeordnet und völlig dienstbar gemacht dem großen Gesamteindruck, durchaus nicht so souverän wie bei der Belmer Madonna, sondern gleichwertig etwa den Steinen und Schollen, die den Erdboden bezeichnen.

Die Maria sitzt auf einem Hügel; das rechte Bein ist aufgestützt und gebeugt, das linke ist nicht sichtbar. Vor ihr, an das Knie gelehnt, liegt der Leichnam Christi, starr ausgestreckt, sein Arm hängt leblos herab, der Kopf ist nach hinten übergefallen und die Maria stützt ihn mit der Rechten. Fast unheimlich ist die Realistik bei der Darstellung des Toten. Der Mund ist geöffnet, die Augen blicken leblos, gebrochen, die Augenbrauen sind in übergroßem physischen Schmerz zusammengerissen und treten weit vor, die Wangen sind eingefallen und sehr schmal, von der Nasenwurzel läuft eine scharfe Falte zu den Mundwinkeln. Alle Knochen, Muskeln und Sehnen springen weit vor, die Finger sind zusammengekrallt, aus der Achsel zieht sich ein Muskelstrang zum Bauch, der während des Hängens am Kreuz überanstrengt worden ist, der Bauch selbst wölbt sich unter dem scharf herausgearbeiteten Brustkorb rund vor, die mageren Beine geben jeden Muskel gespannt, die Füße und Zehen sind hochgezogen, die Wunden zeigen, wie die Haut gerissen ist und Nägel und Speer in das Fleisch eingeschnitten haben — kurz, in allem

eine Parallele zu den Gabelkruzifixen vom Beginn des 14. Jahrhunderts, jedoch ohne deren marktschreierisches Pathos. Denn es ist selbstverständlich, daß eine Kunst, die das Erbe der Eleganz und der Monumentalität Riemenschneiders angetreten hat, selbst den größten Schmerz nur „schön" darstellen wird, auch wenn sie das Anatomische dabei vergewaltigen sollte.

Und grade des Osnabrückers Eigenstes ist die „stille Größe". Dieser Christus sucht und braucht nicht irgendeine Beziehung zum Beschauer, er ist nur der tote Sohn der trauernden Mutter. Das schließt die Gruppe zur Einheit. Denn auch die Klage der Maria ist nicht laut, sie zeigt in allem dieselbe Haltung wie der Christus und trägt ihr Schicksal gefaßt und mit Würde. Der Kopf[64]), auf einem ganz dünnen zylindrischen Hals aufsitzend, neigt sich zur Seite, der Blick ist auf den Kopf Christi gerichtet, die Augenbrauen sind spitzwinklig zusammengezogen, die Augen sind verhängt mit schweren Lidern und treten weit vor, der Mund öffnet sich ein wenig wie zu einem Seufzer, die Linke faßt den nach rückwärts flatternden Gewandzipfel, wie um ihn wegzuziehen oder über den Toten zu legen — also auch hier wie schon bei der Darstellung Christi größere Naturnähe, „Kenntnis von den formalen Aeußerungen des Leids und des Schmerzes" (Witte), und doch darüber hinaus eine Stille und Vornehmheit, eine atheatralische Dramatik, die Zeugnis geben von der hohen Reife dieser Kunst. Das alles zeigt aber auch eine solche Verwandtschaft mit der Pietà aus Unna in Münster, daß man gar nicht nötig hat (wie Verres will) das Vorbild, wenn es dessen überhaupt bedurft hat, oder zum mindesten die Anregung für die Haltung des Leichnams in Süddeutschland zu suchen.

Völlig ebenbürtig ist dieser Gruppe die sogenannte „Schmerzensmutter"[65]) des Osnabrücker Diözesan-Museums. Besonders fällt die gleiche Behandlung des Gesichts auf.

Noch spitzer sind die Augenbrauen hochgezogen, noch weiter treten die Augen vor, deutlich durch Vertiefungen und schwere Säcke von der übrigen Gesichtsfläche abgesondert, noch weiter ist der Mund geöffnet, läßt Zähne und Zunge sichtbar werden. In diesem Kopf „ist die ganze Kraft des Ausdrucks konzentriert; eine Unsumme von Schmerz liegt in ihm ausgedrückt, ... man meint den letzten Schrei vor der eintretenden Ohnmacht zu vernehmen" (Witte). Stärker ist hier, für eine Einzelfigur selbstverständlich, das Gewand zur Unterstützung und Betonung des Ausdrucks herangezogen. Es schießt wild durcheinander, Umschläge legen sich in Faltentäler, knittern und schlagen noch einmal um, kriechen wie Schlangen am Boden weiter und am Körper empor, „allüberall winden und krümmen und biegen und brechen sich die Stoffstücke, werfen sich wie von einer ihnen innewohnenden Gewalt gepeitscht empor, verschlingen sich, verwirren sich und zeigen krampfenden Schmerz" (Witte). Und doch ist auch hier wieder all dies nicht laut und gewaltsam, es stört nicht die Vornehmheit, die die Figur trotz allem wahrt, es ist bei all seiner Wildheit durch die weiche Behandlung so zurückhaltend und ohne Eigenwert, daß grade dadurch die Einheit, die Verbindung mit dem Gesicht wieder geschaffen wird, daß man nicht eins ohne das andere denken kann.

Die Figur wird allgemein als „Schmerzensmutter" bezeichnet, weil sich in der Brust sieben Einschnitte finden in denen einmal Schwerter gesteckt haben. Dem widerspricht aber die große Kette, die auffallend groß auf ihrer Brust liegt und bei einer trauernden Maria ganz unangebracht wäre. Verres glaubt daher, die Figur habe ursprünglich eine Magdalena dargestellt — in der Tat ist die genaue Uebereinstimmung mit der Magdalena des Meisters von Stockkämpen überraschend — und die Schwerter seien nachträglich eingefügt worden, zumal da die frühesten Darstellungen der „Schmerzensmutter" sich erst am Ende

des 16. Jahrhunderts fänden. Das letzte Argument stimmt indessen nicht, denn auf einem Stich des Meisters BS von 1523 in der Graphischen Sammlung in München[66]) ist bereits eine Maria mit fünf Schwertern dargestellt. Dagegen ist natürlich die Uebereinstimmung mit der Magdalena in Münster und vor allem das Vorhandensein der Kette wirklich auffallend. Zu einem festen Ergebnis wird man aber ohne Urkunden niemals kommen.

Zu diesen beiden letzten Werken tritt der Kruzifixus der Sammlung auf Burg Altena i. W.[67]) Er zeigt in der ganzen Haltung des Körpers die schon aus Heimsen bekannten Eigenheiten, hängt jedoch tiefer, so daß die Schultergelenkknochen und der Brustkorb nicht mehr wie dort vorspringen; ebenso liegt der Kopf nicht mehr auf der Seite, sondern ist nach vorn auf die Brust gesunken: die Figur ist also in allen Teilen ausgeglichener als jene frühere und zeigt nun besonders im Kopf[68]) die große Kunst des Meisters. Auch dieser Mensch ist tot wie jener im Schoß der Maria; während aber dort sich in allen Zügen die Spuren der ausgestandenen Schmerzen fanden, liegt auf diesem Antlitz Ruhe und Frieden. Auch hier treten die Augen sehr weit aus ihren tiefen Höhlen vor, auch hier sind Nase und Wangen eingefallen, die Augenbrauen hoch- und zusammengekrampft, auch hier steht der Mund offen — aber das alles sieht man nicht über dem Ausdruck des Erlöstseins, der Ruhe nach einem schweren Kampf, der dieses Gesicht beherrscht.

In seltsamem Kontrast zu der Formgebung des Ge
kreuzigten stehen die Figuren der Maria und des Johannes
die zu dieser Gruppe gehören. Sie sind nicht von der Hand
des Hauptmeisters und stehen als einzigartige Werke in
nerhalb der Gesamtproduktion der Werkstatt. Daß si
beide überhaupt zusammengehören, ist wohl außer Frage
obwohl der Johannes etwas kleiner und auch wohl etwa
unbeholfener ist als die Maria.[69])

Am einfachsten zu fassen ist noch der Johannes. E
zeigt gewisse Anklänge an die Formgebung des Veit Stoß
In starker Bewegung setzt er den linken Fuß vor, wirft
den Kopf in den Nacken und hebt beide Hände vor di
Brust. Dadurch reißt er den Mantel hoch, der nun von
rechten Arm in einem großen Dreieck herabhängt, von
linken in einem mehrfach gestauchten und lappig umge
schlagenen Zipfel auf den Boden schleift. So ergibt sich
schon hier — bei der Maria noch mehr — ein gänzlich
ungewohntes Kompositionsschema: daß nämlich die Stand
fläche der Figur kleiner ist als der Umfang etwa in Brust
höhe. Auch dies ist ein Merkmal stoßischer Kunst, wi
z. B. der Johannes in Berlin zeigt, obwohl es bei diesem
längst nicht so ausgesprochen ist wie in Altena.

Noch stärker tritt es bei der Maria hervor. Dies
schraubt sich aus einer ganz kleinen kreisrunden Fläch
aufwärts. Das Gewand macht die Bewegung mit, stau

sich dabei auf dem rechten Arm, hängt von dort in mehreren lappigen Röhren herab, geht über den Kopf zum linken Arm, hängt auch über diesem und fällt in mehreren Stauchungen eingezogen wieder auf die kleine Fußplatte zurück. So schließt sich die Figur mit dieser großen Kurve völlig ein, während der Johannes durch das zwischen den beiden Zipfeln durchstoßende Knie vorwärts zu schreiten scheint — vielleicht auf die Maria zu, denn diese ist der „Ohnmacht" viel näher als die Schmerzensmutter in Osnabrück. Dieser Deutung der Bewegung des Johannes widerspricht allerdings der nach oben gerichtete Blick und läßt fast einen Kniefall erwarten. Die Maria dagegen wendet sich ab, als wenn sie das Leiden ihres Sohnes nicht mehr ansehen könnte, ihre Linke ist vor den Körper gepreßt, der Blick geht nach unten.

Die Köpfe der beiden Figuren sind denen des Hauptmeisters verwandt, am meisten noch der des Johannes. Der Kopf der Maria ist etwas weniger fein, was allerdings daran liegen kann, daß die Fassung verloren gegangen ist. Ihr Gesicht ist etwas quellender als die Gesichter des Hauptmeisters, die spitze Nase springt unmotiviert weit aus der platten Eiform des Kopfes hervor, ebenso sind die Augen viel weniger organisch dem Gesicht eingefügt. Der Johannes ist in allem lebendiger, auch seine Nase ist zwar sehr groß, aber doch durch die geschwungenen Nasenflügel, die vortretenden Augenbrauen, die tiefer liegenden Augen und den wenig geöffneten Mund viel mehr dem ganzen Gesicht verhaftet als bei der Maria. Trotzdem sind beide Figuren von einer Hand, das zeigt die feinziselierende Haarbehandlung.

Diesem Meister möchte ich auch den Rochus aus der Sammlung Apfelstedt in Münster zuschreiben.[70]) Auffallend ist, daß dem Heiligen außer seiner Wunde nur der Hund, nicht aber auch der wichtigere Engel, beigegeben ist. Er zeigt eine ähnliche Art des Aufbaus wie die Figuren in

Altena: aus der schmalen Fußfläche steigt nach beiden Seiten verbreiternd das Gewand, rechts wie beim Johannes durch einen spitzen dreieckigen Zipfel in seinem Verlauf unterbrochen, und bildet ebenso wie dort über und unter den Armen weiche, sehr lappige Umschläge und Bäusche. Vor allem aber sind die Haare und Hände gleich. Die Rechte zeigt dieselbe Lahmheit und Leblosigkeit, denselben Knick des kleinen Fingers nach außen, wie die vor den Körper gelegte Hand der Maria. Dabei herrscht aber in allem eine größere Ruhe als dort, die Figur verfügt über viel mehr glatte Flächen — besonders unangenehm ist die Brust und Bauchpartie —, sie zeigt noch nichts von der großen Bewegung vor allem des Johannes, so daß man sie wohl zeitlich vor diesen Figuren ansetzen darf, nahestehend jenen archaisierenden Werken der ersten Periode des Hauptmeisters.

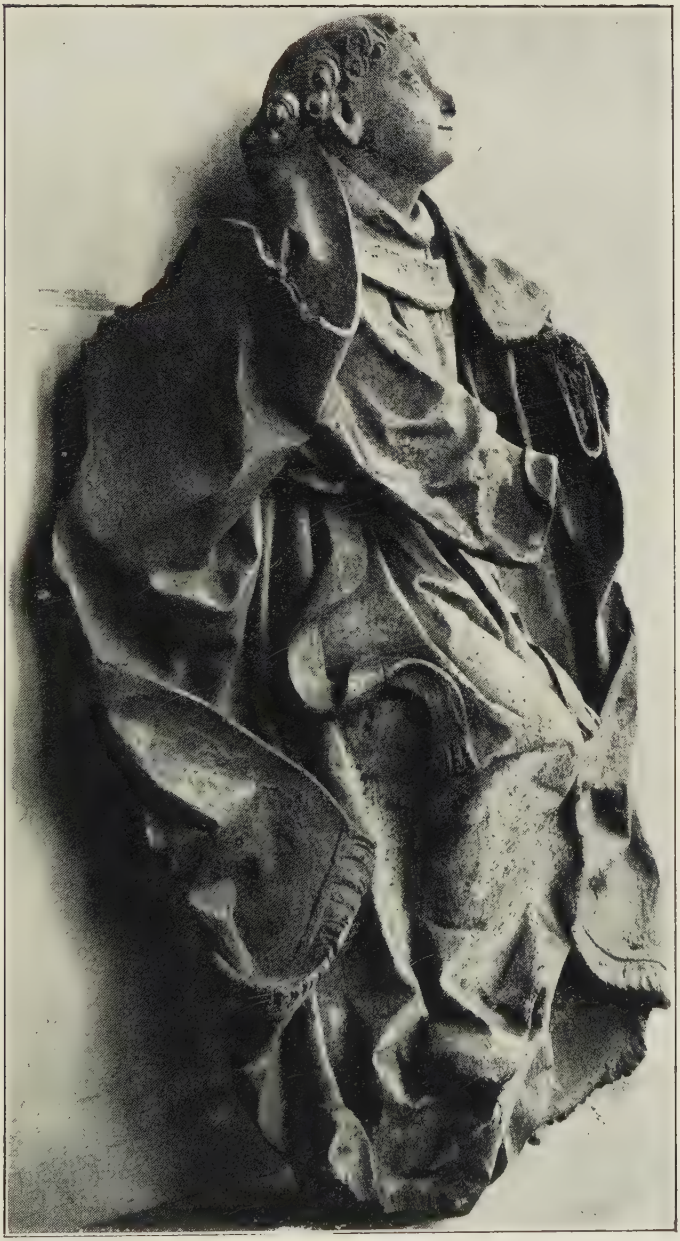
Außer dieser Figur gibt es im Umkreis des Meisters von Osnabrück nichts, was auf die Hand dieses Gehilfen, dessen Kunst eine ganz eigene Note hat, schließen ließe. Wo er sonst vorher und nachher noch gearbeitet hat und wie seine weitere Entwicklung gewesen ist, das festzustellen, ist nicht Aufgabe dieser Arbeit.

Zwischen der letzten Figur von der Hand des Hauptmeisters, der Schmerzensmutter in Osnabrück, und der Pietà in Münster stehen aber außer dem Kruzifixus in Altena noch zwei Werke, die gleichzeitig den Wechsel in der Gewandbehandlung vom Scharf-Gratigen zum Weich-Lappigen verstehen lassen: der Dominikaner in Osnabrück und einer von drei schwebenden Engeln in Münster.

In dem Dominikaner[71]) lebt z. T. noch einmal das alte Schema wieder auf, das Gewand ist unter der linken Hand gerafft und läßt so in der Höhe des linken Knies eine sehr lappige große Volute entstehen. Das rechte Bein ist vorgestellt, und hält so dieser Gewandöffnung die Wage. Vom Hals, vom Ansatz der nach hinten überhängenden Kapuze her, kommen zwei stark abgesetzte Längsfalten, deren eine durch die Gewandraffung abgefangen einen großen Sack bildet, während die andere sich auf dem rechten Oberschenkel staut, bricht, ihn begleitet, um sich dann in der Höhe des Knies mit der Spitze jenes Sackes zu vereinigen. Dadurch bekommt diese sehr kleine Figur etwas außerordentlich ruhiges und monumentales, was durch die völlige Inaktivität — der Mönch hält in der Linken ein offenes Buch und blickt lesend und sinnend hinein, die (fehlende) Rechte war vielleicht lehrend erhoben — unterstrichen wird. Hier ist nichts von der wilden, wirren Gelöstheit der Pietà in Münster, nichts auch von dem rau-

schenden Pathos der Schmerzensmutter in Osnabrück. Wie bei dem früheren Johannes tritt die Gewandbehandlung zurück hinter der Herausarbeitung des Gesichts. Dieser Kopf ist jugendlicher als jener, aber abgehärmt und durch tiefe Falten gezeichnet. Es ist der alte Typus: durch geschwungene Augenbrauen hart abgesetzte Stirn, schmale gratige Nase, schräg stehende, durch die Lider etwas verhängte Augen, kleiner Mund. Aber hinzu kommen hier die sehr tiefen Falten, die sich von der Nasenwurzel zum Mund ziehen, und vor allem die Herausarbeitung der Backenknochen, durch die das Gesicht nach unten zu viel spitzer erscheint als bei den früheren Figuren und so die ganze Figur in eine Sphäre der Geistigkeit gerückt wird, der die großzügige Gewandbehandlung durchaus angemessen ist. Gerade dies zeigt, daß der Meister frei ist von „Manier", daß er als souveräner Könner das Gewand gestaltet, wie es dem von ihm gewünschten Gesamteindruck am dienlichsten ist.

Für diese Figur läßt sich ein ungefähres Datum errechnen, denn wir besitzen nach ihr zwei Kopien, deren eine der Hand des Hinrick Stavoer zugewiesen wird.[72]) Denn die Uebereinstimmung zwischen dem Altar im Dom zu Minden[73]), zu dem diese nach dem Dominikaner geschnitzte Figur gehört, und dem mit „mester hinrick stavoer" bezeichneten Schnitzaltar in Enger[74]) vom Jahre 1525 ist offensichtlich. Beide zeigen die gleiche schwere Körperlichkeit, das gleiche lockere Standmotiv, die gleiche Gewandbehandlung und eine überzeugende Aehnlichkeit der Köpfe. Der vorgestülpte Kopf des Bartholomäus in Minden z. B. ist mit seinem vorspringenden Kinn, den geschürzten Lippen, dem etwas mürrischen Ausdruck und der gequetschten Nase dem Kopf des von rechts kommenden Reiters bei der Kreuzigung in Enger völlig gleich. Ebenso stimmen beide Altäre in dem Bestreben überein, die Figuren mit Gewand zu beladen und den gewaltigen, sehr



fleischigen Körper sich durch das ornamentale Faltengefüge durchzeichnen zu lassen. — Will man trotzdem den Mindener Altar seiner geringeren Qualität wegen nicht als eigenhändiges Werk des Stavoer anerkennen, so muß man zum mindesten zugeben, daß er seinen Werken so nahe steht, daß man ihn nach ihnen datieren kann.

In all dem finden sich sehr viele Züge, die nach Sachsen weisen. Ein Vergleich etwa der Maria aus dem Mindener Altar mit der Maria des Meisters H. W. vom Portal der Schloßkirche in Chemnitz zeigt die große Verwandtschaft dieser beiden Künstler. Zwar ist bei diesem Altar des Norddeutschen die Zerstörung der äußeren Form durch lappige Zipfel, Knitterungen und Stauchungen noch nicht so weit vorgeschritten wie bei dem Sachsen, aber bereits der wenig spätere Altar in Enger zeigt jene dreieckigen spitzen Gewandzipfel, die charakteristisch sind für einen bestimmten Bezirk norddeutscher Kunst, der sich um Hildesheim als Zentrum ausdehnt bis nach Dänemark einer- und Sachsen andererseits[75]), und jene auf glatter Fläche aufsitzenden Faltenwülste, wie sie am ausgeprägtesten Hans Leinberger hat.

Damit ist klar, daß der Einfluß des Meisters von Osnabrück auf Hinrick Stavoer nicht sehr groß gewesen ist. In seiner Werkstatt hat er aber wohl sicher gearbeitet. Das zeigt deutlich der 1520 aufgestellte Altar in Rödinghausen.[76]) Es ist dies eine der üblichen Werkstattarbeiten, sehr geringer Qualität, in den Köpfen z. T. sehr ähnlich den Figuren des Heimsener Altars, aber in allem viel gröber. Von Interesse ist zweierlei: einmal der Kopf des stehenden Mannes rechts bei der Marterszene[77]), der in seiner lebhaften, sehr natürlichen Art sich von den Köpfen der übrigen Figuren vorteilhaft abhebt und als Vorbild den Kopf des Dominikaners voraussetzt; zum andern die Formgebung[78]) auf den Altarflügeln, die sich von dem Mittelfeld dadurch unterscheidet, daß sie

in allen Einzelheiten dem Altar des Stavoer in Enger sehr ähnlich ist: die Gewandbehandlung bei der Himmelfahrt ist bis auf die etwas weicheren Knitterungen die gleiche wie in Enger; vor allem aber stimmt die Darstellung Christi in der Vorhölle mit der gleichen Szene in Enger[79]) völlig überein: hier wie dort ist rechts das Höllentor, auf dem ein — in Enger zwei — Teufel hockt mit einer dreizinkigen Forke; im Hintergrund türmt sich ein Kegel von Grasschollen und Steinen auf, vor dem Christus über den mit der oberen, runden Seite nach innen liegenden Türflügel weg, unter dem in Enger ein Teufel breitgequetscht wird, auf das Höllentor zuschreitet; er setzt das weit ausgreifende nackte Bein auf den Türflügel, das rechte steht auf der Erde; durch den weiten Schritt spannt sich das Gewand um den rechten Schenkel und läßt ihn prall sich durchzeichnen; der Saum des Mantels ist in mehreren parallelen Falten nach hinten geführt, wo ein großer Zipfel sehr lebhaft, vielfach geknittert, flatternd ausschlägt; hinter Christus steht in Rödinghausen nur die Eva, während der Adam gerade aus dem Tor heraussteigt; in Enger stehen Adam und Eva hinter dem Erlöser, und im Tor drängen sich mehrere Menschen, hinter denen eine Maske mit sehr schmalem Mund, geschlitzten Augen, sehr hohem, fast eckigen Kopf und einem Mal auf der Stirn, dazu geflügelt — also offenbar Luzifer - sichtbar wird.[80])

Das alles zeigt eine solche Uebereinstimmung, daß man, wenn man nicht denselben Meister annehmen will, zum mindesten sagen kann: der Meister Hinrick Stavoer war 1520 schon in der Werkstatt des Meisters von Osnabrück tätig, als dieser Altar durch einen dritten Schnitzer angefertigt wurde, der sich seine Entwürfe, die Stavoer selbst erst 1525 in Enger zur Ausführung brachte, zu eigen gemacht hat. Möglich ist immerhin aber auch, daß er selbst dieses Feld und einige Figuren der andern Felder geschnitzt hat. Darauf ließen z. B. die Köpfe des vorderen

Klägers in der Ecce-homo-Szene und des Dieners bei der Handwaschung schließen, die nun ihrerseits wieder hinweisen auf den Altar in Minden. Es sind Gesichter voll derber Realistik, das des ersteren sehr aufgeschwemmt, mit hängendem Doppelkinn, niedriger Stirn, kleinen Augen, breiter Nase und wulstigem Mund, das des Dieners mit den gleichen Zügen, wenn auch etwas zurückhaltender, aber ebenfalls sehr weich, fast schwammig modelliert.

Und genau dieselbe Art zeigt der Johannes in Minden.[81]) Sein Kopf ist schmaler als die Köpfe in Rödinghausen, etwas schärfer in der Zeichnung, besser in den Details, aber der Typus ist der gleiche. Er sitzt auf einem stämmigen, kurzen Hals, von diesem getrennt durch ein sehr breites Doppelkinn, aus dem das eigentliche Kinn nur als kleine Insel hervorragt. Der Mund ist verkniffen, die Unterlippe springt weit vor und ist etwas hochgezogen, dadurch hebt sich die ganze Mundpartie heraus und ist mit scharfen Falten gegen das übrige Gesicht abgesetzt, die Augen liegen ziemlich tief und sind überdacht mit schweren Brauen. All das beweist die große Nähe zu dem Altar in Rödinghausen, wie andererseits die ganze Haltung und Gewandung die Nähe zu dem Dominikaner des Hauptmeisters zeigt. Sie ist ebenso schwer und phlegmatisch, wie die Modellierung des Gesichts; das rechte Knie ist vorgesetzt und gebeugt und zeigt damit dieselbe weiche Linie wie der Christus in der Vorhölle auf dem Altar in Rödinghausen. Infolge dieser unentschiedenen Bewegung sackt der ganze Körper in sich zusammen und lehnt sich nach hinten gegen die Mauer, denn auch der nach links vorgedrückte schwere Kopf ist nicht schwer genug, um als Gegengewicht zu dienen. Die Arme sind angewinkelt, von ihnen hängen die sehr weiten Aermel ebenfalls in ganz lappiger weicher Kurve herab. In all diesem ist die Anlehnung an den Dominikaner deutlich spürbar. Aber es ist ein anderes Körpergefühl, das sich hier geltend

macht. Dieser Künstler hat nichts von der Feingliedrigkeit und Eleganz des Osnabrückers. Seine Körper sind schwer, träge, äußerlich und innerlich unbeholfen, und doch wieder voll einer rücksichtslosen Kraft — also wenn man will, „westfälischer". Die Menschen des Osnabrückers sind beweglicher, leichter, unbedenklicher — was alles vielleicht zu der Annahme bestimmen könnte, daß der Hauptmeister gar kein Westfale war. (Beenken möchte in ihm einen Landsmann des „aus dem niedersächsischen Harzgebiete stammenden Riemenschneiders" sehen.)

Der Johannes in Minden steht zeitlich ungefähr in der Mitte zwischen den Altären in Rödinghausen und in Enger. Er hat noch nicht die Straffheit z. B. des Christus in Enger, sondern schiebt das rechte Bein in weiter Kurve nach innen vor, wie etwa der Christus in Rödinghausen. So steht also er in allem diesem Altar etwas näher. — Mithin ist der Dominikaner etwa 1520 anzusetzen.

Dieses Meisters wahrscheinliche spätere Entwicklung zeigen 2 Figuren in Münster[82]), aus denen erhellt, daß er sich dem Einfluß des Osnabrückers völlig entzogen hat. Sein Faltengefüge ist sehr ornamental geworden, besonders die bereits in Enger vorhandenen dreieckigen Zipfel haben Eigenwert erhalten und durchbrechen in scharfem Knick sehr eigenwillig den Kontur. Dabei hat der ganze Körper jene Mindener Schwere verloren, besonders die Köpfe sind kleiner und zierlicher geworden, ein schwerer, wild bewegter Haarkranz läßt sie noch kleiner erscheinen — lauter Züge, die in jenem Hildesheimer Kunstkreis[83]) ursprünglich sich finden, die völlig unabhängig sind von der Formgebung des Meisters von Osnabrück.

Der Johannes in Minden läßt aber gleicherweise einen Schluß auf die Entstehungszeit der letzten noch zu besprechenden Figur des Hauptmeisters: des einen der drei schwebenden Engel in Münster[84]) zu. Es handelt sich hier und drei Figuren (die vierte in Meiers Katalog noch erwähnte

ist heute nicht mehr aufzufinden), von denen wieder die eine vom Hauptmeister, die beiden andern vom Snetlagemeister gearbeitet sind. Sie stammen vielleicht, wie Burkhardt Meier[85]) meint, aus dem Rosenkranz einer doppelseitigen Hängefigur, oder, was mir ihrer Größe wegen wahrscheinlicher ist, von einer Kreuzigungsgruppe; sie könnten z. B. ganz gut zu dem Kruzifixus in Altena gehören, zu dem sie nach Format und Stilstufe passen würden. Dann würde sich dabei eine ähnliche Gruppierung ergeben wie in Heimsen: in der Mitte Christus am Kreuz mit vier schwebenden Engeln, rechts und links, vielleicht in abgeteilten Seitenfeldern, Maria und Johannes.

Bei dem Johannes in Minden findet sich zwischen den Knien eine vom Hals herkommende sehr starke Längsfalte, die ungebrochen bis zum Boden reicht und dort sich staut. Dieselbe Falte zeigt auch der Engel des Hauptmeisters, und es ist anzunehmen, daß bei der starken Anlehnung des Johannes an den Stil des Hauptmeisters diese Falte nicht vorhanden wäre, wenn der Künstler nicht auch diesen Engel bereits gekannt hätte. Damit ist also auch für diese Figur ein ungefähres Datum zu errechnen, sie muß ebenfalls vor 1525 entstanden sein.

Ihrer Behandlung nach steht sie zwischen dem Dominikaner und der Schmerzensmutter; sie ist in allem lebhafter und schwungvoller als jener, was wohl nicht nur der starken Bewegung, im Gegensatz zu der betonten Ruhe und Innerlichkeit dort, zuzuschreiben ist, sondern ebenso der Entwicklung der gesamten Kunst der Zeit zum Gelösten, Bewegten, Leidenschaftlichen entspricht. Der Engel fliegt in prachtvollem Schwung, er hat die Knie angewinkelt und die Arme bis in Brusthöhe erhoben; den Kopf in den Nacken geworfen richtet er den Blick nach oben. Mantel und Gewand flattern zurück und sind Hintergrund für den voll hervortretenden Körper, aber dies Flattern ist nicht etwa wie bei der Pietà in Münster wild erregt, es

finden sich vielmehr plötzlich große ruhige Flächen, die die Schwere des Stoffes glaubhaft machen und gleichzeitig den Eindruck des Schwebens der Figur in ihrem eigenen Raum verstärken; die unteren Zipfel schlagen nach innen zurück, stellen so die Verbindung mit dem Körper wieder her und betonen zugleich im Kontrast zu der Längsfalte zwischen den Knien diesen noch einmal besonders. Die Modellierung ist sehr weich, schon ganz wie bei der Schmerzensmutter, jede Härte und jedes Zuviel ist vermieden.

Besonders im Kopf tritt das zutage. Dieser Engel hat ein pausbäckiges Kindergesicht mit großen, wild verschlungenen Locken, die bis tief in den Nacken fallen. Es ist nicht mehr der sonstige Typus, es ist vielmehr runder und breiter geworden, die Stirn ist nicht wie sonst scharf abgesetzt, der Mund ist größer, die Nase nicht so schmal und spitz. Dieser Kopf zeigt trotz seiner kindlichen Formen einen großen Ernst und steigert damit aufs glücklichste den Eindruck des Hingebenden der ganzen Figur. Der Engel fliegt, aber er sinkt gleichzeitig in die Knie und hebt die Hände anbetend empor. (Abb. 7.)

Die vollendete Kunst eines großen Meisters äußert sich hier, und so steht diese Figur völlig ebenbürtig neben dem Dominikaner und der Schmerzensmutter. Die drei Stücke sind eine untrennbare Einheit, sie zeigen, wie fern der Künstler von jeder schablonenhaften Manier ist, wie er vielmehr jede neue Figur einzig aus ihrem geistigen Gehalt heraus komponiert, wie vielerlei Mittel ihm zur Verfügung stehen, um die verschiedensten Affekte zu charakterisieren.

In der Sammlung Koch in Münster befindet sich eine Darstellung der heiligen Sippe[86]), die sich an die Selbdritt derselben Sammlung[87]) ganz eng anschließt, aber von einem völlig unbedeutenden Künstler geschaffen ist, der nur dadurch interessant wird, daß er als alter Mann noch in die Werkstatt des Osnabrückers gekommen sein muß und sich dessen Stil bis zu einem gewissen Grade zu eigen gemacht hat, und der außerdem noch mit seiner derben bäuerischen Art bestimmend gewesen ist für einen zweiten, ebenfalls recht unbedeutenden Schüler, von dessen Hand die Kopie der Münsterischen Pietà in Köln[88]) stammt. Ich glaube, daß jener erstere derselbe ist, der etwa 1470 bis 1480 die Pietà und Selbdritt in Paderborn[89]), die aus Huckarde stammen, geschaffen hat. Es sind dies Werke durchaus zweiten oder gar dritten Ranges, mit sehr schematischer Faltengebung und sehr plumpen bäuerischen Gesichtern. Einzig der Körper des Christus bei der Pietà zeigt eine gewisse technische Fertigkeit. Die Faltengebung ist dagegen sehr flau und lahm. Weich geschwungenen Mantelsäumen wiedersprechen steife Röhrenfalten, bei Gewandstauungen starren spitzwinklige Dreiecke hart empor oder legen sich schwere Wülste über die Glieder und auf die Erde. Das entspricht genau der Ungelenkigkeit der Köpfe. Das Gesicht der zum Kind herübergreifenden Anna unterscheidet sich in nichts von dem Gesicht der trauernden Maria.

Nach diesen beiden ersten Werken nenne ich den Künstler den „Meister von Huckarde". Und alle für diese beiden Werke bezeichnenden Merkmale finden sich in der „Selbviert" in Münster wieder: die gleiche bäurisch-derbe Unbeholfenheit, die gleiche Ausdruckslosigkeit der Köpfe, die gleiche Schwere und Unausgeglichenheit der Gewandbehandlung — hier allerdings geläutert durch das Vorbild eines großen Künstlers, die vom Hauptmeister im Augenblick angewandte Art der flächigen Gewandgebung und linearen Faltenführung — wenn auch in seine eigene Sprache übersetzt. Und so steht denn diese Gruppe doch über seinen früheren Werken: sie ist in der Komposition besser. Während die Huckarder Selbdritt in zwei Hälften zerfiel, ist diese Gruppe gut geschlossen. Die überragende Figur ist auch hier die Anna; vor ihr steht Maria und hält mit beiden Händen das zu dem vorgestreckten Arm der Maria hinstrebende Kind fest an sich gepreßt; im Hintergrund steht Joseph mit einem geöffneten Buch. Aber diese Geschlossenheit der Gruppe ist zugleich ihr Fehler: die Gewänder gehen so ineinander über, daß das Ganze doch undifferenziert und wie ein Block wirkt und das Räumliche, dem das Hintereinander der Figuren dienen soll, und das grade den Figuren des Hauptmeisters ihren besonderen Reiz und Wert verleiht, ganz zurücktritt.

In seiner unbeholfenen, leblosen, bäuerischen Art gehört dieser Künstler zu einem zweiten Nebenmeister, der ihn in der Verrohung sogar noch übertrifft. Es ist das der „Meister der Kölner Pietà", jener Replik der Pietà des Hauptmeisters in Münster, die zu den letzten und besten Schöpfungen des Osnabrückers gehörte. Es ist mir völlig unverständlich, daß Beenken bei seinen sonst sehr überlegten Angaben grade dieses Stück[90]) als „Frühwerk" des Hauptmeisters ansieht. Auf den ersten Blick ist klar, daß der Kopf des Christus von einer knolligen Grobheit ist, die nirgends im Werk des Osnabrückers ihren Platz hätte; daß im Kopf der Maria eine Lahmheit und Ausdruckslosigkeit zutage tritt, wie sie nur noch der Huckarder hat; daß in der Faltenführung und Gewandbehandlung eine Flauheit und Bretthaftigkeit herrscht, die weit entfernt ist von der differenzierten Lebhaftigkeit des Hauptmeisters und selbst von dem Werk eines Nebenmeisters, dessen Faltengebung wir selbst als „flau" bezeichneten: des Meisters der Stockkämpener Doppelfigur.

Etwas besser zwar ist die Kölner Maria-Johannes-Gruppe[91]), die nicht unbedingt von derselben Hand zu sein braucht, obwohl auch in ihr Flauheit der Faltenführung und Steifheit der Gewandbehandlung überwiegen. Auffallend ist der steif vor dem Unterkörper der Maria herabhängende dreieckige Mantelzipfel, der auf süddeutsche Vor-

bilder schließen läßt, aber von diesen jetzt genau so weit entfernt ist wie von dem Osnabrücker.

Es ist selbstverständlich, daß ebenso wie auf Arbeiten, die im Anschluß an die Werke oder die Stileigentümlichkeiten des Hauptmeisters in anderen Osnabrücker Werkstätten entstanden[92]), auch auf derart schlechte Schulwerke im Rahmen dieser Untersuchung nicht noch näher eingegangen zu werden braucht, auch dann nicht, wenn sie wie diese Kölner Stücke allgemein unter dem Namen „Meister von Osnabrück" gehen. Tatsächlich ist nichts weniger kennzeichnend für den Meister selbst und die Tätigkeit seiner bedeutenden Gehilfen als diese Stücke.

Diese beiden Meister glaubt man später einmal wiederzufinden im Werk des „Meisters des Aachener Christophorus", der dem Snetlage-Meister nahesteht und daher mit diesem zusammen besprochen werden soll. Aber jener ist doch besser als diese beiden, wenn er auch über einen ähnlich derben Kopftypus verfügt. Je länger je mehr veredelt er seine Form und schafft schließlich mit seinem letzten Werk, dem Aachener Christophorus ein Stück von beachtlicher Reife.

Dieser Christophorus in Aachen setzt als Vorbild den Christophorus in Osnabrück voraus, der zu dem zahlenmäßig leider sehr geringen Werk des m. E. interessantesten, selbständigsten und besten Nebenmeisters gehört, den ich nach seinem ersten Stück den „Meister des Belmer Andreas" nennen möchte. In diesem Künstler tritt uns zum ersten Male jenes zweite süddeutsche Kunstzentrum entgegen, aus dem auch der Snetlage-Meister hervorgegangen ist: die Schule des Veit Stoß. Damit ist dieser Nebenmeister gleichzeitig der Mittler zwischen den beiden Antipoden der Osnabrücker Werkstatt, dem Hauptmeister und dem Snetlage-Meister.

Der Belmer Andreas[93]) zeigt eine auffallende Uebereinstimmung mit dem Johannes des Krakauer Marienaltars von Veit Stoß.[94]) Er steht hoch aufgerichtet mit vorgesetztem linken Bein und legt nur den Kopf etwas auf die Seite. Diese gerade Haltung erklärt sich durch den

zeitlichen Abstand: während der Krakauer Altar in die 80er Jahre gehört, ist der Belmer Andreas nicht vor der neuen Statuarik um 1500 zu denken.

Ueber beide Schultern fällt ihm der Mantel herab, links nur durch den Arm unterbrochen, rechts dagegen in einem breiten, bis zur Erde reichenden, leicht ausgeschwungenen spitzen Zipfel, dessen äußerer Rand noch dazu einen Umschlag aufweist. Der rechte Arm ist nach vorn gebeugt, die Hand faßt auf das Kreuz, der linke Arm ist vor den Körper gelegt, die Hand hält ein Buch und weist gleichzeitig auf das Kreuz. Das alles ist fast eine genaue Kopie des stoßischen Johannes. Nur weicher ist es, nicht so brüchig wie bei Stoß, voluminöser und weniger kompliziert. Bei Stoß entsteht der dreieckige Zipfel dadurch, daß der Johannes den hinteren Rand des Mantels unter dem linken Arm her durch und nach vorn hochzieht, und nun der Stoff sich im Fallen wieder dreht und so doch die Außenseite vorne zeigt. In Belm ist die Spitze des Zipfels und das erneute Hochschnellen und Umschlagen des äußeren Randes nur eine Vereinfachung des Motivs, die trotzdem nicht die Qualität der ganzen Figur stört.

Diese Qualität beweist der Kopf. Auch er ist ohne stoßische Köpfe wie etwa den des vorderen linken Apostels in Krakau nicht denkbar. Und doch ist das nicht sklavische Abhängigkeit, sondern immer wieder durchsetzt mit individuellen Besonderheiten. Der Kopf ist lang und schmal durch die eingefallenen Wangen, hat sehr tief liegende Augen, hart abgesetzte gefurchte Stirn und einen sehr schwellenden Mund. Um das Ganze legt sich in einzelnen kunstvoll gedrehten Locken ein dichter Haarkranz. Ein wehmütiger Ernst liegt auf diesem Gesicht, das nun dadurch doch sehr zusammengeht mit den Gesichtern des Osnabrückers, wie ja die ganze Figur, obwohl sie im Formalen deutlich die Herkunft von Stoß zeigt, im Ethos sehr an den Osnabrücker gemahnt.

Ganz deutlich wird das erst bei dem zweiten Werk desselben Künstlers, dem Andreas in Osnabrück.[95]) Daß diese beiden Figuren demselben Meister zuzuschreiben sind, ist außer Frage, ebenso aber auch der zeitliche Abstand. Der Andreas in Belm ist eine Kopie nach Stoß. Aber gerade die Vereinfachung des Motivs macht wahrscheinlich, daß der Künstler das Original nicht selbst gesehen hat, sondern es allenfalls aus Zeichnungen kannte. Damit ist der zeitlichen Fixierung Spielraum gegeben, und man kann daher diese Figur nach dem Werk des Hauptmeisters orientieren und etwa mit dem Rochus in Altena und dem auferstandenen Christus in Münster gleichsetzen, die dieselbe Technik der in langem Zuge geschnitzten und der geknitterten aber doch luftgefüllten Falten aufweisen. Auffallend bleibt immerhin, daß ein so später Erbe stoßischer Kunst sich an ein verhältnismäßig frühes Werk anlehnt.

War dieser Belmer Andreas noch frei von den charakteristischen Stileigentümlichkeiten der Osnabrücker Werkstatt, so ist das bei dem Osnabrücker Andreas ganz anders geworden. Zwar auch hier noch nicht so, daß man die spezifische Note dieses Künstlers nicht wiederfände, aber doch so, daß man jetzt auf jeden Fall an einen Zusammenhang mit dem Osnabrücker Meister glaubt. Diese Figur hat nichts mehr von Stoß, der Künstler hat ganz die Osnabrücker Formen angenommen — und doch seine eigenen behalten. Seine eigenen: das ist, wie er Hände, Gesicht und Haare bildet, wie er den Körper versteckt im Gewand, und wie er das Gewand selber gibt: überall geknittert und gestaucht, nirgends eine ruhige Fläche, ständiges Auf und Ab und Durcheinander. Dabei ist denn das, was ihn schon in der ersten Figur von Stoß unterschied: die größere Weichheit und das Luftgefüllte der Falten noch weiter geführt.

Ebenso ist im Inhaltlichen ein Unterschied zu bemerken: der Belmer Andreas hält in der linken Hand ein g e -

schlossenes Buch und weist mit beiden Händen auf das Kreuz; der Osnabrücker Andreas liest in dem Buch, das er mit beiden Händen hält, und beachtet das Kreuz überhaupt nicht. Das ist bezeichnend für den Zeitgeist: das Wichtigste ist die Darstellung des Menschen als Menschen, bei irgendeiner menschlichen Tätigkeit; erst in zweiter Linie und völlig untergeordnet kommt die Charakterisierung als Heiliger durch das Attribut.

In diesen beiden Punkten des Formalen wie der Handlung stimmt der Andreas so völlig mit den Figuren der zweiten Periode des Hauptmeisters, vor allem der Margaretha und der Barbara überein, daß man ihn unbedenklich in die gleiche Zeit, kurz vor 1520, verweisen kann.

Auffallend ist der Wechsel in der Behandlung der Köpfe. Während der Belmer Andreas neben dem wehmütigen Ernst zugleich etwas demütig Bittendes hat, ist der Osnabrücker beherrscht von einem selbstbewußten Stolz, der zusammen mit dem schmerzlich Großartigen, das alle Züge zeigen, den Eindruck des trotz aller Anfechtung ungebeugten, des resignierten aber doch nicht ungläubigen Märtyrers macht. Der Kopf scheint noch länger als in Belm. Der Künstler hat diesen Eindruck erreicht durch die Freilassung der Oberlippe, die schärfere und spitzere Nase, und vor allem durch die nach oben gezogenen, in Stirnfalten übergehenden Augenbrauen und die schräg gestellten Augen. Das alles sind Merkmale des Hauptmeisters, aber doch nicht nur. Der Kopf ist noch magerer als in Belm, die Absetzung der einzelnen Teile, besonders der Augen und der Backenknochen noch schärfer. Und dabei verrät doch alles den diesem Künstler eigenen Drang zum Ornamentalen: wie der Bart genau nach rechts und links geteilt und durch große bandförmige Locken in zwei Teile zerlegt ist, wie die Augenbrauen gestrichelt sind, und vor allem wie über der Stirn eine große

schneckenförmige Mittellocke liegt, die die Längsrichtung und die Mittelachse des Gesichts noch einmal betont.

Dieses Ornamentale weist nun den Weg zu dem letzten Werk dieses Meisters, dem Christophorus im Diözes.-Mus. zu Osnabrück.[96]) Auffallend ist, wie vollkommen er sich hier freigemacht hat von dem Typus des Hauptmeisters. Dieser Kopf hat nichts mehr von der Art des Osnabrückers, sondern kehrt in der betonten Rundlichkeit, der weichen Modellierung aller Formen und den schräg nach oben gerichteten Mandelaugen zurück zu den Anfängen des Künstlers, zu dem Kopf des Belmer Andreas, und führt andererseits das Ornamentale der Haarbehandlung weiter bis zu einer fast schematischen und wie gekämmt wirkenden Linearität, die nun überhaupt für die ganze Figur bezeichnend ist. Der Mantel hängt über beide Schultern als Folie herab in ganz regelmäßigen Röhrenfalten; der bis zu den Knien reichende Rock ist mit einzelnen parallelen und geplätteten Falten belegt, die ganz unmotiviert — der Gürtel ist herabgerutscht! — in der Hüfte eine Einziehung aufzuweisen; ja sogar die Finger und die Zehen sind zu langen, gebrechlichen Gebilden geworden. In all dem ist diese Figur die Uebersteigerung des schon in dem Osnabrücker Andreas beginnenden Manierismus und damit notwendiger Endpunkt. Gleichwohl ist sie Vorbild gewesen für den allerdings in „normalen" Bahnen sich bewegenden „Meister des Aachener Christophorus". Ihrer Aktbehandlung nach gehört sie an das Ende der zwanziger Jahre.

Der Snetlage-Meister und sein Kreis.

Der Snetlage-Meister.

Komplizierter und weniger selbständig als die Entwicklung des Hauptmeisters ist die des Snetlage-Meisters. Komplizierter, weil sich in ihr zwei grundsätzlich verschiedene Einflußströme treffen: die Schulung bei Veit Stoß und die Mitarbeit bei dem Hauptmeister als einem norddeutschen Vertreter riemenschneiderischer Kunst; weniger selbständig weil der Künstler, obwohl offenbar ein Mann von Talent und Geschmack, doch immer willig sich unterordnet und daher mit seiner Kunst immer wieder die Sprache des andern redet: zu Anfang wie Veit Stoß, dann wie der Hauptmeister. Und so sind denn diejenigen seiner Figuren, für die sich das Vorbild bei dem einen oder andern ermitteln und in Parallele setzen läßt, zugleich Anhaltspunkte für das Werden seines eigenen Stils — d. h. seines Könnens, denn sein Stil ist der seines jeweiligen Vorbildes. Bis etwa 1517 behält er die Formensprache von Stoß bei, um dann plötzlich und endgültig der Kunst des Hauptmeisters zu verfallen.

Durch zwei seiner Werke sind wir in der Lage, die Tätigkeit der Werkstatt zeitlich einigermaßen zu fixieren. Das erste ist der Paulus des Kaiser-Friedrich-Museums in Berlin (Abb. 8)[97]) der 1512 datiert ist. Daß die Figur noch nichts mit der Art des Hauptmeisters gemein hat, liegt auf der Hand. Dieses Frühwerk zeigt am reinsten den Einfluß stoßischen Stils von etwa 1510. Wie der mit

10

der rechten Hand hochgezogene Mantelrand in großer S-Volute herabfällt, das ist dasselbe wie etwa bei der Verkündigung in Langenzenn[98]) oder der Maria unter dem Kreuz in St. Sebald in Nürnberg[99]) von Stoß. Dieses von Stoß Uebernommene ist zugleich das Interessanteste an dieser Figur. Sie ist längst nicht von der Güte wie etwa die ersten Werke des Hauptmeisters. Der runde, aufgeblasene Kopf mit den verquollenen Augen und der platten Nase ist besonders unangenehm. Einzig die Hände sind gut, sehr feingliedrig, langgestreckt und lebendig.

Gegenüber dieser Figur bedeutet schon die Maria der Spenglerschen Doppelfigur[100]) einen großen Fortschritt, obwohl auch in ihr noch die ornamentale Verhängung des Körpers vorherrscht. Sie steht mit vorgesetztem rechten Fuß auf der Mondsichel, hält auf der linken Hand das Kind und greift mit der rechten an seine Füße, während sie gleichzeitig mit dem Unterarm den von links her vor den Körper gezogenen Mantel festklemmt. Das Kind hält sie auf einem Tuch, das in ähnlicher Manier geschwungen wie der Mantel des Paulus herabfällt. Und auch der Mantelrand beschreibt solche Kurven, geht hoch, biegt plötzlich zurück, um dann in großem, nach rechts gerichteten Bogen in die Anfangsrichtung zurückzukehren.

Im übrigen aber zeigt sich gerade bei dem vorgezogenen Mantel der Einfluß des Hauptmeisters bereits in der Art, wie der in der Mitte sich bildende Bauch gearbeitet ist. Wie bei der die Rückseite dieser Figur bildenden Anna-Selbdritt[101]) des Hauptmeisters treffen sich zwei von rechts und links kommende, stark erhabene und gradlinige Faltenstege, von denen der eine noch gegabelt ist und eine zweite parallele Falte entsendet, in einem nach unten verlaufenden Dreieck. Das alles kann aber hier nicht denselben Effekt erzielen wie bei der Selbdritt, denn es dient nicht wie dort der Auflockerung der zwischen den Knien entstandenen Gewandfläche und damit gerade

der Herausarbeitung des rechten Knies, sondern betont vielmehr das noch, was diese Verkörperlichung hier gerade verhindert: den Eigenwert des hochgezogenen Mantels.

Der Kopf ist wie der des Paulus: rund, aufgeblasen, blöde; er zeigt dieselben kleinen geschlitzten, schrägstehenden Augen, die kaum aus der übrigen Gesichtsfläche sich erhebende Nase, den kleinen zusammengepreßten Mund, der sich etwas spitzt und dadurch die Unterlippe ein wenig vorschiebt. Alles ist sehr weich und fleischig. — Dieselben Merkmale zeigt das Kind.

Eine zweite Gruppe von Werken — zugleich außer dem späteren Christophorus des Snetlage-Meisters in Gartlage die einzigen Steinarbeiten der hier behandelten Künstler, wenn auch nicht der ganzen Werkstatt — gruppiert sich um das Jahr 1517. Aus diesem Jahre stammt das Epitaph des Dekan Snetlage in der Kreuzkapelle des Domes zu Osnabrück[102]), nach dem der Meister genannt wird. Es zeigt eine Kreuzigung, in der Mitte Christus am Kreuz mit Sonne und Mond, links Johannes mit den beiden Marien, rechts drei Apostel, und unter bzw. rechts neben dem Kreuz den Stifter mit Wappen und Spruchband, auf dem das Datum steht: A° + DN̄I + M̄I° + QV̄I° + DĒCI° + SEPTĪO +.

Von den ersten beiden Werken führt kein direkter Weg zu diesem. Die Behandlung ist eine völlig andere. Nicht mehr ist der Körper verhüllt wie bei der Maria der Doppelfigur, auch finden sich nicht solche ornamentalen Schwünge wie bei dem Paulus. Vielmehr herrscht hier eine Mischung von Lappigkeit und Knittrigkeit und damit zusammengehend die Tendenz zur Verräumlichung, wie sich das in ähnlicher Weise wieder nur an den Spätwerken von Veit Stoß findet, z. B. den Aposteln von einer Himmelfahrt[103]) in Bamberg. Aber natürlich trifft dieser Vergleich nur ungefähr zu, denn in der Kopie verschlechtert der Künstler gleichzeitig, verquickt mit andern Dingen,

und bringt ein Einzelmotiv — die vom Arm lappig herunterfallende Faltenröhre — in mehrfacher Wiederholung.

Den Weg zu dieser ganz neuen Art zeigen die drei Steinfiguren[104]), die aus einem Altar stammen, in Osnabrück. In ihnen sind all diese Motive noch nicht so ausgebildet wie auf dem Relief. Es ist eine Anna selbdritt mit Johannes dem Evangelisten und einem Kleriker. Sie sind massiger als die Figuren der Kreuzigung, untersetzter und schwerer mit Gewand behängt. Schon hier findet sich das auf dem Relief mehrmals wiederholte Motiv des lappig umgeschlagenen Mantelzipfels. Seine Entwicklungsgeschichte ist diese: zuerst hat es der Hauptmeister bei dem Bartholomäus in Osnabrück, hier aber sehr groß, einfach und selbstverständlich; dann übernimmt es der Stockkämpener für die Selbdritt in Bevergern, er wandelt es aber in seiner auf Licht- und Schattenwirkungen bedachten Art ab, indem er die einzelnen Teile mehr voneinander löst; wieder hat es der Hauptmeister bei der Selbdritt in Münster, diesmal verdoppelt, aber trotzdem vereinfacht, ohne Knitterungen und weitere Umschläge, und im Gegensatz zu der Selbdritt des Snetlage-Meisters in Osnabrück gleichgerichtet; gleichzeitig bringt es ein Nebenmeister bei der sich an die Münsterische Selbdritt des Hauptmeisters anlehnenden Selbdritt in Rheine; später benutzt es dann der Hauptmeister noch einmal für die Barbara in Osnabrück, aber hier ist es bereits völlig organisch mit dem Bausch des herabhängenden Mantels verbunden; zwischen diesen beiden letzten Figuren stehen die Arbeiten des Snetlage-Meisters. Zunächst die Selbdritt, bei der zwei nach innen gerichtete Zipfel vorhanden sind, die sich in der Mittelachse überschneiden. Diese Art erinnert am meisten an Bevergern. In beiden Fällen sitzt das Kind oder die Gruppe der Maria mit dem Kind auf der rechten Hand und klemmt so gleichzeitig den Mantel fest, der nun sich überschlagend in einem spitzen Zipfel herabhängt. Aber die

Figur des Stockkämpener Meisters ist bedeutend besser als die des Snetlage-Meisters. Jener hat das alte Schema der Maria-Christkind-Gruppe auf dem Arm der Anna verwandt und bekommt so eine langgestreckte, gut proportionierte Figur, während der Snetlage-Meister der Selbdritt des Hauptmeisters in Münster nachstrebt, dadurch die Gruppe verbreitert und durch seine persönlichen Eigenheiten: das Untersetzte der Figuren, das doppelte Kopftuch der Anna und das dichte Uebereinander der einzelnen Gewandschichten das Ganze noch mehr in die Breite treibt.

Dasselbe zeigen die beiden Nebenfiguren. Der Kleriker steht ohne irgendeine merkliche Schwingung — nur der Kopf ist ein wenig nach links geneigt — mit leise vorgesetztem linken Fuß, hält auf der Rechten ein Buch und gegen die Linke seinen Stab gelehnt. Ueber beide Schultern hängt der Mantel herab, von der rechten Hand aufgegriffen zu einem glatten, einfach umgeschlagenen Zipfel, von der Linken nur zu einer leichten Kurve gezwungen.

Der Johannes steht mit vorgesetztem rechten Fuß in großer C-Kurve, hält mit der linken Hand den Kelch und den von rechts vorgezogenen Mantel, dessen oberer Rand in großem Umschlag nach unten geklappt ist, so daß die rechte auf den Kelch weisende Hand sichtbar bleibt. Aehnlich wie in Stockkämpen zieht eine dem Mantelrand und dem Umschlag parallel laufende Falte über den rechten Oberschenkel und trifft sich in der Mitte mit einer von links kommenden zu einem zackigen Bausch. Dadurch wird — entgegen der Verhängung der beiden anderen Figuren — das schon herausgearbeitete Knie noch einmal betont, und so steht wohl diese Figur dem Snetlage-Relief am nächsten.

Die Köpfe zeigen alle die gleichen Züge. Noch spürt man die Herkunft von dem Berliner Paulus in der Rundlichkeit und der fleischigen Behandlung, aber doch macht sich schon der Einfluß des Hauptmeisters bemerkbar in

der Absetzung der Stirn durch gratige Augenbrauen, in der spitzer gewordenen Nase und den tiefer liegenden Augen.

Das alles führt nun zu dem Snetlage-Epitaph in Osnabrück. Hier herrscht dieselbe Ueberladenheit mit Gewand, dieselbe ornamentale Lappigkeit der Faltenführung, dieselbe Fleischigkeit der Gesichtsbehandlung. Aber doch ist alles gelöster geworden und strebt auf die Herausarbeitung des Körpers hin, wie gleichzeitig auf eine dramatisch bewegte Handlung. Wie die Maria zusammenbricht, wie Johannes sie hält und dabei doch den Blick nicht vom Kreuz lassen kann, während Magdalena sich wegwendet und ein Tuch an die Augen führt; wie auf der andern Seite die drei Jünger durch Blick und Gebärde zu einer auf Christus hin bewegten Gruppe zusammengeschlossen und so mit dem Stifter verbunden sind — das hat nichts gemein mit der lyrischen Versunkenheit der nur für sich denkbaren Einzelfiguren des Hauptmeisters, das ist das Stoßische gegenüber dem Riemenschneiderischen, Frührenaissance gegenüber Hochrenaissance, und ließe vielleicht darauf schließen (vgl. Verres These von Vater und Sohn), daß dieser Künstler der ältere von beiden ist. Und dabei ist doch die Geschlossenheit des Gesamtbildes nur eine Folge des Thematischen. Kompositionell fallen die einzelnen Gruppen auseinander, steht der Christus allein zwischen der rechten (Jünger-Stifter) und der linken (Maria-Johannes-Magdalena) Gruppe. Dies Auseinanderfallen wird außerdem bestätigt durch das Fragment einer etwas späteren, wahrscheinlich ähnlichen Darstellung: die Maria-Johannes-Gruppe im Diözesan-Museum in Osnabrück[105]), die völlig eigenwertig ist und gar nicht den Zusammenhang mit einer größeren Gruppe vermissen läßt.

Der Christus des Snetlage-Reliefs dürfte die am weitesten fortgeschrittene Figur sein. Er zeigt fast gar keine Anklänge mehr an Stoß, dagegen eine deutliche Anlehnung an den Heimsener Christus des Hauptmeisters. Aller-

dings übertreibt er die wesentlichen Merkmale, vor allem die Herausarbeitung des Brustkorbes, wie er andererseits die charakteristische o-förmige Beinhaltung überhaupt nicht hat. Aber vor allem fehlt ihm die Feinheit des Hauptmeisters. Dieser Christus ist lahm und unbeholfen, er ist nicht tot, sondern schließt nur die Augen, wie um tot zu scheinen. Dieses Schein für Sein, also dieses im Grunde Ornamentale, das weit entfernt ist von der äußeren Ornamentalität des Stockkämpener oder des Belmer Meisters, ist der bestimmende Grundzug nicht nur dieses, sondern aller Werke dieses Meisters.

Das alles stimmt völlig auch für die etwas spätere steinerne Maria-Johannes-Gruppe[106]) in Osnabrück. Auch hier ist das Ornamentale beherrschend, schon im Aufbau: die Maria kniet auf der Erde, der Johannes steht mit gebeugtem Knie hinter ihr, sucht sie zu umfassen und zu stützen, beugt sich aber dabei soweit nach außen, daß er sie eher umzureißen droht. Das Ganze ist offenbar dem Wunsch nach lebhafter Bewegung entsprungen. Maria ist eingehüllt in ihren Mantel, der sich in schöner, rechtsgerichteter C-Kurve über ihren Kopf legt. Johannes steht ebenfalls in einer aber linksgerichteten C-Kurve hinter ihr. Die Gewandbehandlung zeigt ein Neues: das Ornament der Knitterungen ist einem Ornament der Flächen gewichen: Knie, Schenkel, Bauchpartie drücken sich durch das Gewand durch und werden von klaren Faltenzügen scharf begrenzt. Durch diese Verbindung scharfer, die Flächen abgrenzender Faltenzüge mit der großen Linie der beiden Figuren wirkt diese Gruppe geschlossener und besser als dieselbe Gruppe des Snetlage-Reliefs. Allerdings ist sie dadurch viel weniger plastisch, sondern eher graphisch, wie eine in flottem Zuge gezeichnete Skizze.

Das alles ist aber wohl eine Folge der Entwicklung des Hauptmeisters zu Körperlichkeit und groß angelegter Komposition, und im Formalen beeinflußt durch den später zu

besprechenden „Meister des Tieberger Reliefs", der die gleiche Art des sich durch das Gewand durchdrückenden Körpers und die gleiche Abgrenzung durch scharfe Faltenzüge kennt. Also Manieriertheit, die immer da entsteht, wo ein kleiner Geist die von einem Großen beschrittenen Wege zu Ende führen will und nicht bedenkt, daß das instinktive Abbiegen des andern schon Beweis ist für die Ungangbarkeit des Weges.

So ist diese Gruppe ein notwendiger Endpunkt. Zwischen ihr und dem nächsten Werk klafft ebenso wie zwischen den früheren Arbeiten des Meisters und den drei Figuren in Osnabrück eine Lücke, die nun aber gleichzeitig die These von dem Aufenthalt des Hauptmeisters in Süddeutschland gerade in diesen Jahren stützt. Denn wäre dieser in Osnabrück gewesen, hätte sich der Snetlage-Meister schon früher seinen Stil zu eigen gemacht.

Das endgültige Einschwenken in die Bahnen des Hauptmeisters bedeutet der stehende Schmerzensmann[107]) in Osnabrück, der wohl — auch der Zeit nach — eine genaue Parallele zu dem Auferstandenen Christus des Hauptmeisters in Münster ist. Hier nun hat er vollkommen die Aktbehandlung des andern übernommen, ohne allerdings seine eigene Manier, z. B. in der Hervorkehrung der einzelnen quadratischen Muskelfelder im Brustkorb ganz aufzugeben. Am deutlichsten ist das Neue im Kopf zu sehen, er hat nichts mehr von der Rundheit und Fleischigkeit der früheren, ist vielmehr schmal und hager, deutlich setzen sich die einzelnen Partien der Stirn, Augen, Wangen, Nase gegeneinander ab, und auch die Haarbehandlung zeigt nicht mehr die vielfach gerollten ornamentalen Bartlocken, sondern nur zwei kurze Spitzen. Hinzu kommt die ganz andere Proportionierung der Figur. Die unmögliche Einschnürung des Snetlage-Christus an der Hüfte ist fortgefallen, und in gleichmäßiger ruhiger Linie entwickelt sich das Becken aus dem Oberkörper.

Und so zeigt denn diese kleine Figur plötzlich ein ganz anderes — auch technisches — Können als die früheren. Wenn ihr auch die durch das Gewand bedingte Reichheit des Vorbildes fehlt, wenn auch der Kopf wie alle Köpfe des Meisters etwas unangenehm Leeres und Anspruchsloses zeigt, so steht sie doch jedenfalls weit über den ersten Arbeiten des Künstlers und bedeutet unbedingt den Beginn einer neuen Epoche.

Das zeigt deutlich die nächste Stufe. Es sind dies zwei eng zu einander gehörende Werke, eine Katharina[108]) in Nürnberg und eine Maria mit Kind (Abb. 9) aus Borken (der jetzige Besitzer ist nicht mehr zu ermitteln), die beide eine genaue Wiederholung der ebenfalls zusammengehörenden Maria mit Kind in Aachen und Margaretha in Münster von der Hand des Hauptmeisters darstellen. Beide zeigen dieselben Stilelemente, als Hauptkennzeichen eine ganz besondere Weichheit, die durch die beiden vorbildlichen Figuren des Hauptmeisters bedingt ist, und dazu ein einzelnes Motiv, das sich in der Folgezeit bei fast allen Figuren des Künstlers wiederfindet, und dessen Abwandlung gleichzeitig die Gesamtentwicklung kennzeichnet.

Es kommt her von der Aachener Maria des Hauptmeisters. Dort hängt der Mantel des Kindes, Knie und Füße freilassend, in dreieckigem Umschlag herab. Bei der Borkener Maria des Snetlage-Meisters findet sich derselbe Umschlag, etwas vereinfacht, unterhalb der rechten Hand. Lebhafter bewegt, stärker geknittert ist er an derselben Stelle bei der Katharina in Nürnberg. Und vollständig zerbrochen und nur als Vorwand zur Anhäufung von Knitterfalten und Stauchungen zeigen ihn dann ein Relief und die Kümmernis im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin, während er in der etwas späteren Maria aus Liesborn in Münster zwar zu seiner ursprünglichen Form zurückkehrt, aber nur weil seine Fläche der Unruhe des Gewandzipfels über ihm als Gegengewicht zu dienen hat; auch

9

hier noch ist der Rand immer wieder neu eingedellt. Ebenso hat ihn zur gleichen Zeit der bedeutendste und über den Kreis des Snetlage-Meisters, mit dem ihn nur im Motivischen manches verbindet, zu der neben dem Hauptmeister vollkommensten Künstlerpersönlichkeit herauswachsende Nebenmeister, der „Meister des Tieberger Reliefs", dessen Werke die engste Anlehnung an diese Stilstufe verraten, aber doch darüber hinaus soviel Eigenes zeigen, das besser ist als irgendetwas von der Hand des Snetlage-Meisters, daß man sie von dessen Arbeiten absondern muß. Die Selbdritt in Rheine zeigt wie die Borkener Maria den Umschlag unter der rechten Hand, aber bereits etwas geknittert und damit dem Aachener Vorbild näher als diese. Ebenda hat ihn auch die Heilige in Tieberg, aber mehr gelöst und mit Stauchungen und kleinen Dellen. Somit steht sie etwa zwischen der Katharina und den Stücken in Berlin.

Das erste Werk des Snetlage-Meisters in dieser Gruppe ist die Maria aus Borken (Abb. 9). Sie zeigt mit ganz geringen Varianten das Schema der Aachener Maria mit Kind[109]) das Hauptmeisters. Ja, ich möchte aus der ganzen Haltung, den gleichen Proportionen und der Tatsache, daß das Kind in Aachen rechts, hier links sitzt, vermutungsweise den Schluß ziehen, daß beide Figuren zusammengehören und die beiden Seiten einer Doppelfigur sind. Leider kenne ich das Borkener Stück nur nach einer Photographie. Die Figur hat nach glaubwürdiger und vollkommen übereinstimmender Mitteilung von Dr. Spengler und Archivar Dolfen in Osnabrück an einem Hause in Borken gestanden, ist eines Tages in einen Teich herabgestürzt und hat dann solange im Wasser gelegen, daß die untere Partie, die schon vorher durch die Witterung gelitten haben wird, abgefault war, als man sie endlich wiederfand.

Diese Maria zeigt wie die Aachener das Motiv des vor den straff gefältelten Rock gezogenen Mantels, jedoch so,

daß der obere Rand etwas tiefer liegt als dort und daher die Füße des Kindes nicht auf der Schüsselfalte stehen, sondern von der rechten Hand der Maria gestützt werden. So ist also die Vereinigung der Aachener und der Borkener Maria im Thematischen eine genaue Parallele zu der Alfhauser Doppelfigur. Infolge dieser Armhaltung wird nun auch der Mantel abgewandelt, der in Aachen in großem Umschlag die rechte Hand einkreist und dadurch isoliert und abhebt, hier aber einfach zurück und wieder nach vorn geschlagen wird. So entsteht nicht ein solcher Reichtum der Bewegung wie in Aachen; auch der Mantelbausch zeigt größere Flächen, ist breiter, und weniger oft eingedellt, er tritt genau so weit vor wie das rechte Knie und die auch in Aachen vorhandene Röhrenfalte auf der anderen Seite, hebt damit die dort erreichte Differenzierung der einzelnen Raumschichten auf und läßt die ganze Unterpartie als einen sich geschlossen vorschiebenden Block erscheinen. Denselben Mangel an Differenzierung zeigt das Gesicht, es ist ebenfalls -- bis in die Haare geht die Uebereinstimmung — eine Replik des Aachener Gesichts, aber mit den gleichen Merkmalen wie die übrige Figur: die Formen sind flau und verschliffen, die Wangen schieben sich vor und lassen dadurch die Grübchen an den Mundwinkeln noch tiefer und die kleinen Augen noch kleiner erscheinen — Züge, die alle Gesichter des Snetlage-Meisters tragen und die die Bezeichnung „blöde" rechtfertigen.

Auch das Kind ist gegeben wie in Aachen, aber hier ist der Zug ins Intime, der durch die Handhaltung der Maria bereits angedeutet war, noch verstärkt. Das Kind spielt mit einer Kugel - aber wieviel weniger spielt es wirklich als das Aachener Kind, das nicht spielt! Es ist derselbe Unterschied wie bei der unteren Gewandpartie: das eine drängt nach außen und sucht die Beziehung zum Beschauer, das andere zieht sich zurück und verschließt sich vor der Umwelt. Es ist der Unterschied im Temperament

der Meister, der hier einmal sehr klar zum Ausdruck kommt: der eine sucht von sich aus zu einem eigenen Stil zu kommen, der andere arbeitet nach Vorbildern; beide streben nach Verlebendigung: der eine durch Verinnerlichung, der andere durch äußere Bewegtheit. So ergänzen sie sich — bis zu einem gewissen Grade.

Weitergeführt ist die betonte Stofflichkeit der Borkener Maria in der Katharina des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg. Sie hat schon nicht mehr die enge Anlehnung an das Vorbild des Hauptmeisters, dafür aber etwas ganz Neues: sie zeigt plötzlich als einzige Figur dieses und aller als aus der großen Masse der Gehilfen hervorragend hier behandelten Meister ein ganz ungewohntes Stilelement, das uns bisher nur an völlig untergeordneter Stelle, nämlich bei demjenigen Gehilfen, der die Predella des Altars in Rödinghausen gemacht hat, entgegengetreten ist: den Einfluß der Brabender in Münster.

Zunächst ist aber auch diese Katharina wie die Maria aus Borken eine Replik der Margaretha in Münster, ein Spiegelbild dieser Figur, das bis in einzelne Falten hinein getreu ist und doch in den wesentlichen Zügen die für den Snetlage-Meister charakteristischen Abwandlungen und Eigenheiten zeigt. Das Undifferenzierte, die Gleichwertigkeit einzelner in sich verschiedenartiger Teile drängt sich hier noch mehr als in Borken auf. Während der Mantel der Margaretha bis zum Boden reicht, dadurch die Unterpartie zusammenfaßt und die Figur nach oben wachsen läßt, fällt bei der Katharina der vorgezogene Mantel nur wenig bis unter das Knie und läßt das Untergewand sehen, das nun durch Umschlag und Parallelfalten gegliedert werden muß, damit es sich von dem Mantel und seinen großen glatten Flächen abhebt.

Das Fortschrittliche an dieser Figur ist einmal die Knittrigkeit und dann vor allem ein Motiv, das erst bei der

späteren Madonna aus Liesborn in Münster[110]) am großartigsten in die Erscheinung treten soll, das der Hauptmeister nicht kennt und das hier bereits angestrebt ist in der Art, wie sich das Knie durchdrückt und Schenkel und Wade aus der glatten Gewandfläche herausmodelliert sind. Hier in Nürnberg bei dem ersten Auftreten des Motivs ist die organische Verbindung mit der übrigen reich bewegten Gewandfläche noch nicht gelungen. Aber bereits in den Berliner Reliefs und dann vor allem in der Liesborner Figur ist von einer Diskrepanz nichts mehr zu spüren.

Die einzige Parallele im Werk des Hauptmeisters ist vielleicht die Maria mit dem Szepter in Alfhausen. Aber auch hier ist das Heraustreten des Beines ganz anders, es drückt sich nach vorne und dadurch in seiner ganzen Form aus dem Gewand heraus. In Liesborn dagegen beruht der Reiz gerade in der Andeutung. Hier ist bis auf Knie und Wade alles durch große lockere Gewandpartien verhüllt, aber dies wenige ist mit einer so raffinierten Lebendigkeit gegeben, daß das Gewand nun doch viel mehr enthüllend als verhüllend wirkt.

Bei der Nürnberger Katharina ist das alles entsprechend der größeren Weichheit der ganzen Figur noch nicht mit dieser Schärfe und Prägnanz da. Und gerade darum ist diese Figur vielleicht besser als jene spätere, die zwar technisch weit über ihr steht, im übrigen aber nun durch diesen Gegensatz der höchsten Raffinesse in der Gewandgebung und der aufdringlichsten Derbheit und Blödheit im Kopf völlig auseinanderfällt. Die Katharina dagegen ist geschlossener dadurch, daß die Herausarbeitung des Beines nur erst angedeutet wird und andererseits der Kopf nicht jene Leere des Liesborner Kopfes zeigt.

In ihrem Kopf wirkt das Münsterische nach. Das wesentliche ist auch bei ihm die Rundlichkeit, aber ver-

bunden mit einer an polierte Steinarbeiten gemahnenden Glätte, die leicht geschwungenen Augenbrauen und die sehr hohe, aber abgerundete — nicht wie beim Hauptmeister kantige — Stirn, lauter Züge, die sich am reinsten im Kopf der Dorothea der Sammlung Thomée in Altena[111]) finden, einer Figur, die zu den schönsten und reifsten Arbeiten der Brabenderwerksatt gehört. Es ist nun aber wohl sicher nicht möglich, wie Witte es tut, ganz allgemein von einem Zusammenhang der Osnabrücker Künstler mit den Brabendern zu reden. Der Hauptmeister und alle zu ihm gehörenden bedeutenden Gehilfen haben nichts von ihnen, und auch im Werk des Snetlage-Meisters ist diese Katharina das einzige Stück, das eine Verwandtschaft aufweisen kann.

In den Berliner Reliefs ist er wieder ganz nur der Schüler des Hauptmeisters. Allerdings sind auch diese unterschiedlich, zumal in den Köpfen. Man wird hierbei intensivste Mitarbeit eines oder mehrerer Gehilfen annehmen können.

An den Snetlage-Meister darf man wohl nur bei der Darbringung im Tempel[112]) denken. Hier finden sich all jene bekannten Eigenheiten des Künstlers am ausgesprochensten wieder: das runde, verschliffene, ein wenig dumme Gesicht, und von den letzten Stücken herkommend die Knittrigkeit des Gewandes und die aus dem Gewand sich plastisch herausdrückenden Glieder. Auch ist diese Gruppe im Aufbau die gekonnteste. Im Vordergrund stehen vor dem Altar links der Priester mit einem offenen Buch, rechts Maria mit dem Kind in genau entsprechender Stellung; im Hintergrund, näher zusammengerückt und so die Gruppe schließend, zwei Nebenpersonen, wohl Hanna und Simeon, in lebhafter Unterhaltung. Die Art der technischen Behandlung zeigt nur ganz geringe Abwandlungen gegenüber der Katharina. Vor allem ist die Knittrigkeit, z. B. am linken Arm der Maria, noch größer geworden.

Neu ist nur die Vorliebe für parallele Faltenführungen, die sich z. B. am Mantel und am Knie der Maria wie des Priesters finden. Bei all dem hat die Gruppe als Bild einen großen Reiz. Sie zeigt vielleicht am stärksten von all seinen Arbeiten, was dieser Künstler wirklich kann: das Genrehafte, Intime.

Wie der Priester nach dem Text suchend in dem mit beiden Händen gehaltenen Buch blättert, während seine große Brille vor ihm auf dem Altar liegt, wie Maria das Tuch hochnimmt, in das sie das Kind gewickelt hat und glücklich und erwartungsvoll lächelnd auf den Priester blickt, während die beiden Personen im Hintergrund sich lebhaft unterhalten und doch auf alles achten, was vorne geschieht und es mit Gebärde und Ausdruck wiederholen und unterstreichen, das hat alles trotz der Temperamentlosigkeit, mit der es dargestellt ist, einen ungeheuren Reiz der Stimmung und zeigt, wie sehr sich der Künstler seit dem Snetlage-Relief weiterentwickelt hat. Ja, man kann fast sagen: es ist schade um ihn, daß er gerade bei dem „Meister von Osnabrück", der das Genre nicht kennt, für den es nur die Einzelfigur gibt, gearbeitet hat. Was hätte aus ihm werden können, wenn er etwa in den Niederlanden oder bei Claus Berg gelebt hätte! So versöhnt denn dieses Stück einigermaßen mit den andern Arbeiten des Künstlers.

Schwieriger nun als dies sind die beiden andern Reliefs zu fassen. Auch sie zeigen engste Anlehnung an den Stil des Snetlage-Meisters, sind dabei aber — bis auf die Maria der Verkündigung — besser im Ausdruck und differenzierter in der Bewegung, wenn auch der Aufbau bei der Darstellung Christi unter den Schriftgelehrten[113]) nicht so geschlossen wirkt wie bei der Darbringung im Tempel.

Der Knabe steht im Hintergrund über den Köpfen der Männer vor einem Pult, zu dem viele Stufen hinaufführen. Er hält in der Linken ein offenes Buch, hat die Rechte

redend vorgestreckt, und schreitet mit dem rechten Bein nach vorn, wobei sein Gewand in zwei Zipfeln zurückflattert. Im Vordergrund sitzen oder stehen die vier Männer, jeder mit einem Buch, in eifrigster Debatte. Auch hier wieder wie schon bei dem ersten Relief eine Teilung in zwei Gruppen, die beiden vorderen, sitzenden, wieder die eigentlichen Träger der Handlung, reden und verleihen ihren Worten durch entsprechende Handbewegung Nachdruck, die hinteren, stehenden, hören zu, überlegend, fragend. Das alles ist so momentan und anders lebendig als die Darbietungsszene, daß es trotz der Aehnlichkeiten und trotz des weniger gelungenen Aufbaus doch besser ist als diese. Hinzu kommt die überraschende Charakterisierung der Köpfe: der vordere rechts als enthusiastischer Verfechter eines neuen Gedankens, der links als der Aeltere, Erfahrene, der ihn begütigend zu überzeugen sucht, aber gar nicht gehört wird, weil der erste auf den Stehenden links, einen gutgläubigen Jüngling, einredet, während der rechts Stehende, grüblerisch zweifelnd, den Gedanken des Alten nachgeht. Wieviel lahmer und zahmer, wieviel schematischer und phlegmatischer sind demgegenüber die Köpfe des ersten Reliefs! Im Typus gleichen diese Gelehrtenköpfe sehr dem Kopf des Osnabrücker Andreas, wenngleich sie sicher nicht von der Hand jenes Künstlers sind. Sie haben die gleichen gratigen, geschwungenen Augenbrauen, die in scharfe Stirnfalten übergehen, die gleiche Kraft und Gespanntheit des Ausdrucks, aber das alles doch übertragen auf den runden fleischigen Kopftypus des Snetlage-Meisters. Gegenüber diesen guten Köpfen wirkt nun die Ungeschicklichkeit im Aufbau besonders auffallend. Vor allem vermißt man die Verbindung der vier Männer mit der Hauptperson des über ihnen stehenden Knaben. Einzig der Sitzende rechs blickt zu ihm hinauf, fällt damit aber so wenig aus der fest geschlossenen Gruppe heraus, daß sein Blick auch ebensogut dem Stehen-

den links gelten kann. Und auch das Kind sucht keine Verbindung mit den Männern. Es stellt zwar wie schreitend den rechten Fuß vor und hebt wie redend die rechte Hand, aber der Blick geht in das auf der Linken getragene Buch, beachtet die Gelehrten überhaupt nicht. Das sind Schwächen, wie sie das erste Relief nicht zeigt, und ich möchte daher für dieses einen andern als den Snetlage-Meister verantwortlich machen, den sonst noch aufzuzeigen mir allerdings nicht gelungen ist.

Denselben Kopftypus wie die Gelehrten zeigt nun auch der Verkündigungsengel des dritten Reliefs.[114]) An ihm ist das Auffallendste, daß er den späteren Engel des Hauptmeisters bereits vorwegnimmt. Er zeigt genau das gleiche Schema wie jener: das Schreiten und die dadurch entstehende Längsfalte zwischen den Beinen, die erhobenen Hände, den zurück und wieder nach vorn flatternden Mantel. Allerdings auch ebenso wesentliche Unterschiede, die aber nun gerade den Reiz jener andern Figur ausmachen: daß der Körper ausgebreitet ist, während ihn der Hauptmeister zusammennimmt und vor den flach als Folie gespannten Mantel stellt, und daß der Mantelumschlag links nicht wie hier in die Breite, sondern in die Tiefe führt. Das alles bedeutet aber nichts gegenüber der Aehnlichkeit im Gesamtaufbau. Da man sich nicht zu der Annahme wird entschließen können, der Hauptmeister habe die Figur eines seiner Gehilfen kopiert, und man auch diese Figur trotz ihrer Qualität nicht dem Hauptmeister zuweisen kann, weil sie keinen Platz hätte in seiner Entwicklung, bleibt nur die Erklärung, daß ein Entwurf, als Zeichnung oder Modell, zu dem Engel des Hauptmeisters dem Gehilfen bekannt gewesen sein muß. Das ist durchaus möglich, denn ich möchte jenen Engel zusammen mit dem des Snetlage-Meisters und die eigenartige Tatsache, daß der zweite das linke, also äußere Knie hebt und sich damit alle Bewegungsmöglichkeiten, die der Engel

des Hauptmeisters hat, von vornherein verscherzt, auf das Vorbild der beiden Engel am Altar der Herrgottskirche zu Creglingen[115]) zurückzuführen, die genau die gleiche Stellung haben. Der Hauptmeister könnte bei seinem Aufenthalt in Süddeutschland diesen Altar gesehen und eine Skizze mit heimgebracht haben.

In allem Stilistischen steht der Verkündigungsengel dem zweiten Relief so nahe, daß man ihn unbedenklich derselben Hand zuweisen kann. Er schreitet mit großem Schritt, gleichzeitig das Knie beugend, auf die Maria zu, hält in der Linken eine Lilie und hebt die Rechte verkündend, und doch wie fragend und nach Verständnis suchend. Wenigstens ist man bei dem fatalen Gesichtsausdruck der Maria geneigt, seine Geste so zu deuten. Sein Kopf dagegen ist sehr gut, von der gleichen Frische und momentanen Lebendigkeit wie die Gelehrtenköpfe.

Die Maria fällt demgegenüber fast völlig ab. Sie ist nicht nur in der Gewandbehandlung ärmer, sie ist vor allem im Gesicht von einer beinahe als Karikatur wirkenden Ausdruckslosigkeit, wie sie selbst bei den schlechtesten Köpfen des Snetlage-Meisters nicht so auffallend zutage trat. Ich möchte daher diese Figur in das Werk eines weiteren Gehilfen verweisen, von dessen Hand sich in Münster eine nun noch flauere Kopie dieser Figur findet, die aber völlig in seine ganze übrige Entwicklung hineinpaßt: des „Meisters des Aachener Christophorus".

Dagegen kann man bei allen anderen Figuren dieser Reliefs nicht mit Bestimmtheit entscheiden, ob sie eigenhändige Arbeiten des Snetlage-Meisters sind oder nicht. Nur das eine ist sicher: ihrer stilistischen Eigenart nach gehören sie in diese Epoche zwischen die Nürnberger Katharina, bei der die Knittrigkeit zuerst auftritt — vielleicht bedingt durch die Heilige des Tieberger Meisters —, und die zeitlich der Aachener Maria des Hauptmeisters ungefähr gleichzusetzen ist, und die Liesborner

Madonna des Snetlage-Meisters, die wiederum früher ist als der Engel in Münster. Dieser ist durch den Engel des Hauptmeisters zeitlich bestimmt. Da nun die Reliefs zu dem Altar gehören (sollen), von dem die Aachener Ursula des Hauptmeisters stammt, so ergibt sich damit auch deren ungefähre seitliche Stellung.

Ganz eng zu diesen Reliefs gehört die Kümmernis[116]) in Berlin, eine bekleidete weibliche, ans Kreuz genagelte Figur. Sie zeigt alle Merkmale dieser Stilphase wie dieses Künstlers, die gleiche Knittrigkeit, denselben Mantelumschlag wie der Jesusknabe, dasselbe runde fleischige Gesicht, den gleichen ornamentalen Fall der Haare. Sie bringt aber für die Entwicklung nichts Neues.

Hier muß nun zunächst der bereits mehrfach erwähnte „Meister des Tieberger Reliefs" eingeschoben werden, weil er wohl der bedeutendste Vertreter dieser Stilstufe ist und im Kreis des Snetlage-Meisters eine ähnlich überragende Stellung einnimmt wie der „Meister des Belmer Andreas" im Kreise des Hauptmeisters. Seine Werke sind so sehr der Art des Snetlage-Meisters verwandt und dabei doch wieder so völlig eigenwertig, daß man mit Sicherheit eine gegenseitige Beeinflussung der beiden Künstler annehmen kann.

Denn schon in dem Tieberger Relief[117]) dieses Meisters sind all die Einzelmotive der früheren Figuren des Snetlage-Meisters vereinigt und weiterentwickelt zu einem prachtvoll geschlossenen Ganzen, ohne daß man sich nun hier immer wieder versucht fühlte, die Herkunft aufzuzeigen. Gewiß, der Zipfel der Osnabrücker Selbdritt und der Oberschenkel der Osnabrücker Maria und das Gesicht des Snetlage-Petrus finden sich wieder – aber was besagt das bei einer solchen Komposition! „Wie alle Linien des Aufbaus und auch Blicke und Gebärden in einer Richtung abwärts gegen das Kind geführt sind, so daß die Komposition, so sehr auch die schlichtere Hinwendung der Mutter von der aus Bewegung entwickelten des Josephs unterschieden ist, statt hin- und herzugehen, auf- und abzuwogen, in sich selber Ziel und Richtung hat!" (Beenken.)

Die Maria kniet mit gefalteten Händen vor dem auf ihrem Mantel liegenden Kind, hinter ihr steht Joseph auf eine niedrige Mauer gelehnt, über dem Kind erhebt sich ein Turm, aus dem unten Ochs und Esel, oben aus dem Fenster und zwischen den auseinanderfallenden Steinen kleine Engel herausschauen. Das alles ist so verblüffend einfach und — zumal wenn man von den Berliner Reliefs herkommt — von einer solchen Qualität des Aufbaus, daß man, gerade weil man beim Snetlage-Meister immer nach dem Vorbild fragt, nun auch hier nach irgendeinem Vorbild, vielleicht aus der Graphik, suchen möchte. Aber das Verwandteste sind Stiche aus dem Kreis des Meisters E. S., auf denen sich auch nur eine allgemeine Aehnlichkeit des Stils wie der Komposition findet. Und so bedeutet denn dieses frühe Werk dieses Künstlers gleich einen Höhepunkt, wie er sich im Werk des Snetlage-Meisters bis dahin nicht gefunden hat. Es übertrifft an Güte der Technik, Sicherheit und Originalität der Komposition und Stärke und Gehalt des Ausdrucks alle Werke des Snetlage-Meisters und ist nur zu vergleichen mit der Osnabrücker Barbara des Hauptmeisters.

Etwas früher als diese Gruppe, die nach der Art des sich durch das Gewand durchdrückenden Oberschenkels etwa der Maria-Johannes-Gruppe des Snetlage-Meisters in Osnabrück gleichzeitig sein kann, ist die etwas schwächere Seibdritt in Rheine[118]), die sich im Aufbau an die frühere Selbdritt des Hauptmeisters in Münster anlehnt und auch wohl in die gleiche Zeit gehört wie jene. Hier aber offenbart sich der Einfluß des Snetlage-Meisters: der Künstler will nicht jene Gruppe genau kopieren — und stellt nun die Maria auf die andere Seite der Anna, der er aber die C-Kurve jener Maria gibt, so daß also die Gruppe trotz des vermittelnden Kindes auseinanderklafft. Sie ist aber doch immer noch besser als die Selbdritt des Snetlage-Meisters von 1517 in Osnabrück. Das

wird vor allem durch den in einheitlichem großen Bogen von der rechten Hand der Anna bis zum linken Knie der Maria durchgezogenen Mantelrand, ferner durch die gleichmäßige Vorsetzung der äußeren Knie und durch das in die so entstandene Mulde als Mittelpunkt gesetzte Kind erreicht. Aber trotz allem — oder vielleicht gerade durch diese zu stark betonte Gleichgerichtetheit der Bewegungen und ferner durch die Teilnahmlosigkeit der großen Figuren gegenüber der lebhaften Bewegtheit des mit beiden Armen von der Anna zur Maria hinstrebenden Kindes ist das Ganze etwas lahm. Hinzu kommt eine auffallende Häufung gewisser Einzelmotive, besonders an der rechten Hand der Anna, wo der mehrfach umgeschlagene Aermel die isolierende Wirkung des Mantelumschlags fast völlig aufhebt. Die Gewandbehandlung ist etwas schärfer als z. B. bei der Borkener Maria, aber die Gesichter zeigen eine ähnliche Weichheit. Sie weisen dabei denselben Typus auf wie das Relief in Tieberg, bei dem die Augenlider fast ganz über das Auge gezogen sind, so daß dieses nur noch als schmaler Schlitz erscheint und so dem ganzen Gesicht etwas Blinzelndes gibt.

Aber erst die Heilige in Tieberg[119]) weiß damit ein Lächeln zu verbinden, das nun dem ganzen Gesicht den Stempel einer überlegenen Geistigkeit aufdrückt.

Zu diesen beiden ersten Werken gehört zunächst aber noch die das Kind anbetende Maria in Rheda.[120]) Ihre Zugehörigkeit zu dem Relief in Tieberg ist auf den ersten Blick klar. Sie zeigt dieselbe Art des Aufbaus in einem hohen Dreieck, dessen eine Spitze das Kind bildet, dieselbe Art der linearen Verbindung von Mutter und Kind, hier vielleicht noch etwas besser dadurch, daß nicht wie dort eine umgeschlagene und mehrfach gestauchte Gewandfläche von den Händen der Maria zum Kopf des Kindes führt, sondern nur ein schmaler, ungegliederter und sich der Kurvigkeit des übrigen Gewan-

des und der Körperschwingung der Maria anpassender Streifen. Damit verliert diese Figur die Schärfe und die zu der späteren Tieberger Heiligen hinführende Knittrigkeit jener, wie ja auch die ganze Art des vor den Körper gebreiteten und ihn völlig verhängenden Gewandes sie etwas, wenn auch nicht viel, früher erscheinen läßt. Aber der Unterschied ist nicht sehr groß, und so stehen denn diese beiden Christi-Geburt-Darstellungen zusammen etwa in der Mitte zwischen der Selbdritt in Rheine, die der Selbdritt des Hauptmeisters in Münster gleichzeitig ist, und der Heiligen in Tieberg, die etwa in die Zeit der Belmer Madonna in Hannover gehört.

Diese Heilige ist die beste Figur des Meisters. Das Gesicht ist sehr ruhig und weich behandelt, den Kopf bedeckt eine mit großen ornamentierten Rosetten geschmückte, bis über die Ohren reichende Haube, die noch den Ansatz der Haare freiläßt. Dadurch und daß der Kopf leise vornübergeneigt ist, erscheint die Stirn sehr hoch und als Gegengewicht gegen die Rundlichkeit des ganzen Kopfes, wie dieser in seiner Ruhe und Größe als Gegengewicht gegen die Lebhaftigkeit des Gewandes, eine Lebendigkeit, die mit einem Schlage die Unbeholfenheit der Gruppe in Rheine — vielleicht ist dieser Eindruck nur eine Folge der sehr schlechten neuen Fassung? — und das etwas Konstruierte der beiden andern Figuren überwindet. Diese Gewandbehandlung entspricht in allem der Qualität des Kopfes. Die einzelnen Falten bilden in ungebrochenem Zuge wie früher den bekannten sackartigen Bausch in der Schoßgegend, umstreichen das Knie, lassen größere Flächen frei, und zeigen so eine der Aachener Maria verwandte Abwägung im Verhältnis der einzelnen Schichten untereinander. Der Mantelsaum umspielt von rückwärts, von der linken Hüfte herkommend leise das vorgesetzte linke Bein, bildet hier einen Umschlag und geht dann ebenso weich geschwungen zur rechten Hüfte zurück, um von dort noch

einmal in einer sehr großen lappigen Tüte herabzuhängen. Nur in der Oberpartie findet sich eine vorausweisende Knittrigkeit: über dem Mantel liegt ein langer schmaler Umhang, der von der rechten Schulter kommend sich um den gepufften und geschlitzten rechten Aermel schlingt und zur linken Hüfte geht, und von der linken Schulter unter dem linken Arm her senkrecht herabfällt. Dieser ist durch ganz enge, ständig verschobene, geknitterte und gestauchte Falten deutlich von der viel glatteren Fläche des Mantels abgesetzt, dadurch und zugleich mit der Vielfältigkeit des Schmuckes auf der Brust — Ketten aus rechteckigen und großen runden Gliedern, Glöckchen, Perlenschnüre auf dem Mieder — die große Ruhe und Ebenmäßigkeit des Gesichts noch mehr hervorhebend.

Die Figur ist das letzte bis jetzt bekannte Werk dieses bedeutsamsten Gehilfen nicht nur innerhalb des Snetlage-Kreises, sondern der ganzen Werkstatt. Ob er auch weiterhin mit den Osnabrückern zusammen gearbeitet hat oder ob er sich anderswohin gewandt hat, das müßten neue Funde ergeben. Möglicherweise gehört die kleine Kreuzigungsgruppe aus Belm in Osnabrück[121]) wegen des großen ornamentalen Schwunges ihrer Faltengebung in die Nähe seines Schaffens, jedoch läßt sich das nicht mit Bestimmtheit entscheiden, da eine dicke weiß und goldene Fassung des 18. Jahrhunderts sie fast vollkommen unkenntlich gemacht hat. Aber für das Verständnis des Snetlage-Meisters sind schon diese wenigen Arbeiten von größter Wichtigkeit, denn dessen Liesborner Madonnen zeigen nun die Vereinigung des Stils der Tieberger Heiligen mit dem der Katharina.

Diese Liesborner Madonnen, von denen die eine[122]) noch heute in Liesborn, die andere[123]) in dem Landesmuseum in Münster ist, sind die beiden Hälften einer doppelseitigen Hängefigur. Beide Seiten entsprechen einander genau, sowohl thematisch wie stilistisch. Bei beiden steht die Maria mit dem Kind auf der Mondsichel und tritt mit einem (vorgesetzten) Fuß auf die Schlange, die hier einen menschlichen Kopf mit hochgebundenen Haaren hat. Beide Marien tragen große Kronen auf dem offenen Haar, Perlgehänge um den Hals und Ketten auf der Brust. Einzig in der Haltung des Kindes unterscheiden sie sich, und es ist ein ähnlicher Unterschied wie bei der Alfhauser Doppelfigur des Hauptmeisters und bei der Aachener und der Borkener Maria: das Kind in Münster hält in der linken Hand die (Welt-) Kugel und hebt segnend die Rechte, es sitzt dabei im Arm der Maria; das Kind in Liesborn liegt vor der Brust der Maria und faßt mit beiden Händen eine um seinen Hals herabhängende dicke Perlenschnur.

Wichtiger als das Thematische ist das Stilistische. Die Figur bedeutet den Endpunkt der vorausgegangenen Entwicklung von der Weichheit der Borkener zu der scharfen Knittrigkeit dieser Marien, einer Entwicklung, von der auch der Hauptmeister in der Belmer Madonna in Hannover gestreift wurde. Insofern nimmt diese Liesborner Figur im

11

12

Werk des Snetlage-Meisters eine ähnliche Stellung ein wie jene im Werk des Hauptmeisters: von hier aus geht es nicht weiter. Hier gibt es überhaupt keine ruhige Fläche mehr, hier ist alles in Bewegung, flatternd, geknittert, eingedellt. Der Aufbau ist der gleiche wie sonst. Er zeigt die meiste Verwandtschaft mit der Tieberger Heiligen. Aber für die Art, wie hier alles ineinander geschoben ist, wie sich der schmale Umhang über dem Mantel unter dem Umschlag auf dem rechten Arm durchzieht und unten nach hinten flatternd wieder zum Vorschein kommt, wie der Zipfel des vorgezogenen Mantels auf dem rechten Arm liegt, daß man ihn zuerst für eine gepuffte Schaube des Aermels hält, wie der dreieckige Mantelzipfel unter der rechten Hand auf- und abgewellt ist, daß man tief hineingreifen kann, dafür sucht man vergeblich eine Parallele. Das ist alles großartig — aber doch nur großartig in der Konsequenz zur Manier.

Die beste Stelle ist ohne Zweifel der sich durch das Gewand durchdrückende Unterschenkel.[124]) Aber sie fällt nicht aus dem Rahmen des Ganzen heraus. Auch sie ist nur der Endpunkt einer Entwicklung. Auch von hier aus geht es nicht weiter. Dieses Bein ist von großer Schönheit; fast nackt tritt es hervor, fleischig, sehr weich und voll geheimnisvollen Lebens, jede geringste Muskelspannung würde seine Form ändern können. (Abb. 11.)

So steht es in merkwürdigem Gegensatz zu der geknitterten Schärfe der übrigen Figur. Aber das ist ein seltsamer, durch die ganze Produktion des Künstlers zu verfolgender Zug: daß er immer, wenn er den unbekleideten Körper gibt — hauptsächlich also bei den Gesichtern — ihn weich, sehr fleischig, fast scheu und furchtsam behandelt, mag auch die Gewandgebung noch so wild erregt, knittrig oder geschwungen sein. Vielleicht rührt daher die Ausdruckslosigkeit seiner Gesichter, daß sie nicht zusammengehen mit dem Ausdruck der übrigen Figur.

Auch hier in Liesborn ist es wieder so, daß man den Kopf als leer, unbeholfen, bäurisch empfindet, während die Figur als ganze den Eindruck des Ueberkultivierten macht. (Abb. 10—12.)

Der Hauptmeister fand aus seiner Belmer Madonna in Hannover den Weg heraus zu der ruhigen Größe des Kruzifixes in Altena, des Dominikaners und der Schmerzensmutter in Osnabrück. Der Snetlage-Meister sieht keinen eigenen Ausweg, er schließt sich dem Hauptmeister, dessen Bahnen er mit seinen letzten Werken, dem Tieberger Meister folgend, verlassen hatte, wieder an, gibt plötzlich und ohne Uebergang die unruhige Lebhaftigkeit der Liesborner Figuren wieder auf und schafft den Christophorus in Gartlage, der im Stilistischen eine Parallele zu dem Dominikaner des Hauptmeisters darstellt.[125])

Er ist mit seinen auf das Gewand aufgelegten Faltenstegen gleichzeitig der Uebergang zu den beiden Engeln des Snetlage-Meisters in Münster. Der eine, rechtsgerichtete dieser Engel[126]) ist das Gegenstück zu dem Engel des Hauptmeisters. Beide mögen in ähnlicher Weise zusammengehören wie die Creglinger Engel. Dieser Engel des Snetlage-Meisters ist wie der des Hauptmeisters in einem lebhaften Schwung dargestellt, aber es fehlt ihm das Hingebende seines Gegenübers. Er setzt das linke (vordere) Bein vor und schreitet so mehr als daß er fliegt. Auch er hat die Arme erhoben, auch sein Gewand hängt vom rechten Arm als Folie herab und schlägt hinter dem linken in großen Kurven flatternd zurück; aber wieviel steifer und ungeschickter ist das alles! Gerade in diesem Flattern zeigt sich wieder der ornamentale Grundzug dieses Künstlers: ihm genügt nicht der eine Umschlag am Gewand des andern Engels, er bringt vielmehr zwei peinlich genau parallel geführte Bögen, die sich schon infolge dieser Konstruiertheit beeinträchtigen und nun aber ganz zurückgedrängt werden dadurch, daß unter

ihnen das Gewand noch einmal hochgeschwungen wird und dicht daneben über dem linken Fuß noch einen zweiten Umschlag zeigt. So wird die Figur anspruchsvoller als die des Hauptmeisters, aber es fehlt ihr der Schwung und die innere Kraft, diesen Anspruch glaubhaft zu machen.

Dasselbe gilt von dem zweiten Engel von der Hand des Snetlage-Meisters.[127]) Er steht in der Mitte zwischen den beiden andern, hat die Haltung des einen und das Gewand des andern. Er ist damit fast eine genaue Kopie nach dem Engel des Hauptmeisters, hat dieselbe Stellung der Beine, die gleichen flatternden Gewandumschläge, ja fast dieselben Falten; und doch ist der Eindruck ein ganz anderer: dort zurückhaltend demütige, ehrfürchtige Hingabe, hier aufgeregt eindringliches Pathos; es ist das der Zeittendenz entsprechende Wesen des Meisters, das in dieser Figur sehr klar zum Ausdruck kommt, jener Zeittendenz, die wir „barock" nennen in ihrem deklamatorisch Anspruchsvollen, in der innerlich leblosen großen pathetischen Geste, in der gewaltigen Anspannung aller Kräfte am unrechten Ort und zur unrechten Zeit.

Die technische Behandlung zeigt bei beiden Engeln die Herkunft von dem Christophorus in Gartlage, nicht mehr die übertriebene Knittrigkeit wie in Liesborn, sondern auf große Flächen aufgesetzte Faltenstege (besonders deutlich am linken Knie des ersten) und lappige Umschläge. Also in allem eine Rückkehr — bedingt durch die Entwicklung und den Einfluß des Hauptmeisters — zu dem Stil der frühesten Figuren, des Berliner Paulus von 1512 und der Maria der Sammlung Spengler. Und auch die ornamentale Häufung des kurvig geschwungenen Gewandes beweist, daß der Künstler nur im Technischen, nicht aber im Wesentlichen über jene Figuren aus dem Beginn seiner Tätigkeit herausgekommen ist. Größeres Können bleibt für ihn im Grunde eine Handfertigkeitsangelegenheit.

Aehnlich sprunghaft wie die Entwicklung des Snetlage-Meisters ist der Werdegang des außer dem Tieberger einzigen Nebenmeisters aus seinem Kreis, von dem sich noch mit einiger Sicherheit ein abgeschlossenes Oeuvre zusammenstellen läßt: des „Meisters des Aachener Christophorus". Er arbeitet seit etwa 1517 mit dem Snetlage-Meister zusammen und zeichnet sich aus im Anfang durch sehr untersetzte Figuren, weiche lineare Faltengebung und derbe, etwas bäurische Köpfe, die später unter dem Einfluß des Hauptmeisters dessen Köpfen sehr ähnlich werden, ohne aber deren Leichtigkeit je zu erreichen.

Sein erstes Werk mag der Johannes in Köln[128]) sein. Er vertritt genau die Stilstufe des Snetlage-Epitaphs. Wie unter der linken Hand, die das Lamm hält, das hochgezogene Gewand in parallelen Faltenröhren und einem eingeknickten Umschlag herabfällt, das weist auf das Vorbild des Apostels Philippus auf dem Snetlage-Relief hin. Zwar ist dessen Knittrigkeit hier nicht vorhanden — sie findet sich in keinem Werk dieses Künstlers — vielmehr herrscht in der gesamten Linienführung eine ornamentale, weiche Schwingung vor, aber der Gesamtbau ist der gleiche. Ueberzeugender wird die Aehnlichkeit noch, wenn man das rechte Knie des Johannes mit einem Knie des Kruzifixus vergleicht. Beide zeigen bis in kleine Einzelheiten identisch die heraustretende Kniescheibe, das scharfe

Schienbein, die Einziehung des Muskels am Oberschenkel. Nur der Kopftypus ist ein anderer: weicher, aber weniger fleischig, mit vorspringenden aber abgerundeten Backenknochen und knolliger Nase, mit sehr durchgearbeiteten und nicht wie beim Snetlage-Meister aufdringlich ornamentalen Haaren.

Diesem Johannes gegenüber verrät bereits die Katharina in Osnabrück[129]) den neu hinzugekommenen Einfluß des Hauptmeisters und erbringt also damit auch ihrerseits den Beweis dafür, daß der Hauptmeister erst nach 1517 (wieder) in Osnabrück ist. Sie zeigt im Aufbau enge Anlehnung an die Barbara des Hauptmeisters, hat wie diese mit der Hand, die das Buch hält, gleichzeitig den Mantel gerafft, der mit einem dreieckigen Zipfel nach innen überfällt, und hält mit der andern Hand wie jene das große weit vorgestellte Schwert. Dabei aber hat sie nicht den Reichtum jener Figur, ist in allem grober und undifferenzierter; sie steht steif aufgerichtet und läßt dadurch das sehr breite flache Gesicht, das den Gesichtern des Hauptmeisters nachgebildet ist, voll zur Erscheinung kommen. Aber gerade damit vertritt sie doch wieder die Art der Osnabrücker Selbdritt des Snetlage-Meisters und zeigt auch dieselbe Tendenz zur lappigen Gewandbehandlung und zur Verbreiterung aller Formen: die weit ausgeschwungenen Haare, und die niedrige Brust wird durch die queroblongen Glieder der großen Kette noch breiter.

Zu dieser Katharina gehört die bereits erwähnte Verkündigungsmaria des Reliefs in Berlin[130]) und ihre Replik in Münster.[131]) Auch bei diesen beiden Figuren sind vor allem die Gesichter verunglückt. Zwar ist der Kopftypus des Hauptmeisters sicherer, wenn auch noch nicht ganz getroffen, er zeigt vielmehr eine Mischung zwischen den Köpfen des Hauptmeisters und denen des Snetlage-Meisters, die mehr von Elementen des letzteren

enthält. Aber man sieht doch an ihnen, daß der Künstler auf die Art des Hauptmeisters hinarbeitet. Noch sind diese Figuren sehr schlecht. Aber sie sind nur ein Anfang.

Den Fortschritt zeigt schon das zu dem gleichen (Suthausener Ursula-) Altar gehörende Relief mit der Maria-Johannes-Gruppe[132]) in Osnabrück. Zunächst fällt zwar die Herkunft vom Snetlage-Meister auf. Bei der Maria ist der vor der Figur herabhängende Mantel auf der Erde ausgebreitet, sie wird damit zu einer deutlichen Kopie der Snetlage-Maria, nur daß ihre Haltung hier etwas mehr senkrecht zur Bildebene ist als dort. In derselben Art wie auf dem Epitaph hängt der rechte Arm der Maria leblos herab, faßt die linke Hand zur Brust, drücken sich Knie und Oberschenkel durch das Gewand durch. Und auch dieses zeigt — bis auf Kopfbedeckung und Brusttuch — eine bis in die einzelnen Falten gehende Uebereinstimmung. Dabei macht sich aber doch das Lineare im Stil des Künstlers bemerkbar: der Mantel der Maria und die rechte Schulter und der Mantel des Johannes ergeben eine durchgehende, ganz regelmäßige Kurve.

Der Johannes selbst ist hier besser mit der Maria verbunden als auf dem Snetlage-Relief. Er steht wirklich hinter ihr und stützt sie mit Arm und Knie. Das Interessanteste aber sind die Köpfe. Die Maria hat genau das gleiche breite, flächige, verschliffene Gesicht der Katharina, allerdings schon mit tiefer liegenden Augen und spitzerer Nase. Der Johannes dagegen zeigt den Versuch, mit diesem Kopf den Typus des Hauptmeisters nun endgültig zu verbinden. Es ist der runde Kopf der Maria, aber wie hier die Augenbrauen gegen die Stirn abgesetzt und spitzwinklig hochgezogen sind, das ist schon ganz die Art des Hauptmeisters.

Völlig erreicht sie der Künstler aber erst mit dem zweiten Osnabrücker Relief[133]), das die Verlobung der Katharina und die Heilung eines Klerikers durch

die Maria darstellt. Dieses Stück ist offenbar das beste des Künstlers, in einer Hinsicht sogar besser als die Berliner Reliefs: es bleibt in der Sphäre der Plastik und erstrebt nicht wie jene durch perspektivische Linienführung und Uebereinanderstellen der Figuren eine malerische Tiefenwirkung. Es erreicht durch seinen geschickten Aufbau auch ohnedies die Geschlossenheit jener Reliefs. Die Maria, als beiden Gruppen zugehörig, sitzt in der Mitte auf einem Sessel, eingerahmt und aus den andern Figuren herausgehoben durch die Rückenpfeiler des Sessels und eine Fußplatte. Sie wendet sich zu dem links neben ihr knieenden Kleriker mit Blick und Gebärde und hält gleichzeitig mit der Rechten das zur Katharina hinstrebende Kind. Aber diese Vielfältigkeit der Bewegungen bringt keineswegs Unruhe in das Ganze. Die allen Arbeiten des Künstlers eigene übermäßige Weichheit legt ihr vielmehr einen Dämpfer auf und verhindert jeden möglichen plötzlichen Ausbruch.

Die Art der technischen Behandlung zeigt ganz die Herkunft von den früheren Stücken. Den Fall des Mantels der Katharina kennt man ebenso wie das lappige Aufliegen auf dem Boden. Allerdings zeigt hier alles eine größere Sicherheit im Schnitz. Vor allem verraten die Köpfe die Qualität. Es sind keine Köpfe des Hauptmeisters, obwohl sie ihnen sehr nahe stehen; es sind auch keine Köpfe des Snetlage-Meisters, obwohl sie auch diesen verwandt sind. Man merkt ihnen vielmehr immer noch die Herkunft von dem bäurisch Prophetischen des Kölner Johannes an. Sie tragen die Züge des Hauptmeisters, aber der Grundton ist ein anderer: schwerblütig, nicht heiter innig wie bei jenem.

Dieselbe Reife zeigt nun auch die große Katharina[134]) in Osnabrück. Vor allem ist der Kopf noch mehr dem Typus des Hauptmeisters angeglichen. Auch sie hat wieder das Motiv des auf der Buchseite gerafften Mantels, auch hier wieder fällt das Gewand in schweren,

leicht geschwungenen Röhren herab. Und an die Art des in spitzem Winkel vor der Maria des ersten Reliefs ausgebreiteten Mantels erinnert hier noch der hinter dem rechten Arm herabhängende Mantel. Dies Motiv, das sich in seinen Anfängen schon bei dem Kölner Johannes fand, ist hier zu einer Form gebracht, die an Veit Stoß denken ließe, wenn man seine Entwicklungsgeschichte nicht kennte.

Die Figur ist der Abschluß dieser ersten Gruppe von Arbeiten, sie verrät in der ganzen Komposition und der großen ruhigen Gewandbehandlung zusammen mit dem ausdrucksvollen Kopf einen im Temperament dem Hauptmeister verwandten Künstler.

So ist es denn nicht verwunderlich, wenn sich das nächste Stück, die Pietà in Quernheim[135]) ganz an die münsterische Pietà des Hauptmeisters anlehnt. Allerdings ohne sie getreu zu kopieren, wenn auch der Aufbau ganz der gleiche ist. Aehnlich wie dort sitzt die Maria auf einem Erdhügel und hält mit beiden Händen den an ihr rechtes Knie gelehnten Leichnam Christi. Dieser ist mehr als in Münster nach vorn gedreht, er liegt dadurch fester und ist etwas enger mit der Maria verbunden. Die Aktbehandlung ist genau die gleiche wie dort, dieselbe Herausarbeitung der Knochen und Muskeln, dieselbe Absetzung des Brustkorbes gegen den herausgewölbten Bauch, dieselbe Art, die Nägelmale durch die eingerissene Haut zu bezeichnen, dieselbe Schmerzzerrissenheit des Kopfes. Das alles ist der Pietà in Münster viel näher als der Kölner. Mit dieser aber hat sie die Haltung der Maria gemein. Sie sitzt wie jene aufrecht, wenig bewegt, zeigt dasselbe zurückfallende und die Haare freilassende Kopftuch, denselben kleinen Kopf; aber nichts von der schmerzlichen Hingegebenheit der Maria in Münster. So ist sie repräsentativer, ist mehr die Mittlerin, die den Gläubigen den toten Erlöser zeigt, als dessen trauernde Mutter. Damit ist zwischen ihr und dem Vorbild in Münster ein ähnlicher

Wesensunterschied wie zwischen der Belmer Madonna des Hauptmeisters in Hannover und der vorbildlichen Madonna Riemenschneiders.

Und ganz ähnlich verhält es sich mit dem letzten Stück, dem Aachener Christophorus.[136]) Auch er ist nicht der Riese der Legende, der unter der winzigen Last zusammenbricht. Kraftvoll und mit großartigem Schwung steht er vielmehr da und blickt auf zu dem Kind, das den Kopf zu ihm hinneigt und die rechte Hand lehrend erhebt. Das alles bedeutet noch eine Uebersteigerung seines Vorbildes, des Osnabrücker Christophorus vom „Meister des Belmer Andreas". Schon jener zeigte nicht den zusammenbrechenden Menschen, sondern den sieghaft aus dem Wasser steigenden Heiligen. Dabei verriet aber der Kopf mit den aufeinandergepreßten Lippen die unerhörte Anstrengung. Der Aachener dagegen steht noch im Wasser, aber er weiß von keiner Mühe. Auf der durch die eingestemmte rechte Hand gestützten Schulter trägt er das Kind sicher und ohne Mühe, und auch der Kopf zeigt nicht körperliche Anstrengung, sondern nur gläubige Hingabe. Es ist der Bauer, der über große körperliche Kräfte verfügt, der aber keinen Sinn hat für irgendwelche Zweifel und Glaubensfragen. Er hat den Kopf des Kölner Johannes, aber lebendiger und ausdrucksvoller durch die schärfer hervorspringenden Backenknochen und die wulstigen, die Stirn überdachenden und so den Blick vertiefenden Haare.

Die Parallelfältelung des Gewandes und der hinter der Figur ausgebreitete Mantel weisen auf das Vorbild des Osnabrücker Christophorus hin und gestatten somit eine Datierung auf das Ende der zwanziger Jahre.

Fälschungen.

Man wird bei einer die Produktion der Osnabrücker Werkstatt zusammenfassenden Darstellung die in drei Exemplaren (im Suermondt-Museum in Aachen[137]), in der Sammlung Noll[138]) in Frankfurt und in der Sammlung Apfelstedt[139]) in Münster) vorhandene Maria mit dem Kind vermissen. Ich halte diese drei Figuren für Fälschungen, zum mindesten läßt sich nicht feststellen, welche von ihnen das Original sein könnte. Alle drei Figuren stimmen bis aufs kleinste überein. Kaum ein einziger Zug ist auch nur eine Spur anders, außer daß die Bruchteile wenig verschoben sind. Hinzu kommt, daß im Jahre 1912 eine in der Sammlung Oppenheim in Berlin vorhandene ebenfalls Zug für Zug mit diesen drei Holzfiguren übereinstimmende Tonfigur mit der Inschrift „FRATER GEORGIUS DE VREDEN ME FECIT" als Fälschung eines münsterischen Händlers festgestellt und daraufhin die Modonna Noll aus der Versteigerung zurückgezogen wurde. Die Raffinesse des Fälschers zeigt sich in der Inschrift. Im Kloster Vreden lebte Jodocus Vredis. Daß er durch den Osnabrücker beeinflußt wurde, ist sicher. Dieser künstlerische Zusammenhang wurde benutzt, um durch die Bezeichnung „DE VREDEN" den Osnabrücker selbst nach Vreden zu versetzen. In dem späteren Prozeß wurde der Name als völlig haltlos und willkürlich zugegeben.

Herkunft des Stils.

Es kann kein Zweifel sein: der Hauptmeister ist der überragende Führer der Werkstatt, und alle anderen Künstler, auch der Snetlage-Meister, sind ohne ihn nicht zu verstehen. Woher aber kommt er?

In all seinen Werken zeigt sich von Anfang an ein wesentlicher Unterschied zu norddeutscher Kunstgepflogenheit um 1500: die „Tendenz zur größeren Lebendigkeit", die sich äußert in einer „Vervielfältigung des Motivs" und einer „immer figurenreicheren, idyllischeren, familiäreren, intimen Schilderung von Begebenheiten" (Deckert), und die damit der großen Welle niederländischer Kunst entgegenkam und ihr den Weg bereitete, fehlt bei dem Osnabrücker in dieser Form. Auch er strebt zu größerer Lebendigkeit, aber das bedeutet für ihn Verinnerlichung. Seine Figuren sind persönlich; und sie wirken trotz ihrer Kleinheit — der Dominikaner z. B. ist nur etwa 40 Ztm. hoch — so monumental und groß gesehen, daß man oft geneigt ist, sie für Modelle zu großen Figuren zu halten. Seine Altäre zeigen im Anfang der Entwicklung nach alter Art aufgereihte Einzelfiguren (Heimsen), später eine große Mittelfigur zwischen mehreren kleineren (Suthausen). Es gibt aber nicht eine einzige Szenendarstellung von seiner Hand.

Alles dies läßt ihn seinem großen Lübecker Zeitgenossen Benedikt Dreyer verwandt erscheinen und läßt

alles, was Deckert[140]) über Dreyer, über die Herkunft von dessen Stil und seine künstlerische Verwandtschaft mit Schwaben sagt, auch für den Osnabrücker gelten — wenn auch für ihn solch überraschend ähnliche Vergleichsstücke (wie der Altar in Roth im Vergleich zu der Lettnermadonna in Lübeck) sich für den Osnabrücker nicht aufzeigen lassen, und wenn auch sein Temperament ein ganz anderes ist als das Dreyers, weniger stürmisch und voll gewaltigen Pathos, mehr dem „bürgerlich behäbigen Stile Ulms" verwandt.

Daß beide Osnabrücker Künstler in Süddeutschland gewesen sind, ist sicher. Für den Hauptmeister haben wir als Beweis jene Replik einer Figur Riemenschneiders, beim Slg.-Meister sprechen seine ersten Werke, der Berliner Paulus und die Maria der Sammlung Spengler deutlich die Sprache Veit Stoß'. Man muß aber doch wohl fragen, wann dieser Aufenthalt im Süden anzusetzen ist. Verres glaubt, daß beide Künstler vor Beginn ihrer Tätigkeit in Süddeutschland waren, und er hat damit wohl auch z. T. recht. Wenigstens für den Snetlage-Meister gilt das unbedingt und ohne Einschränkung. Sein frühestes Werk, der 1512 datierte Berliner Paulus, zeigt ganz deutlich den Einfluß von Veit Stoß, einen Einfluß, der bei dem Künstler bis zum Ende seines Schaffens nachwirkt.

Beim Hauptmeister aber ist die Entscheidung weitaus schwieriger. Gewiß, seine Arbeiten muten je später je mehr schwäbisch an; aber bedeutet dies, daß er diese Art zu formen aus Süddeutschland hat, oder hat er vielleicht nur in Osnabrück bei einem selbst durch schwäbische Kunst beeinflußten Meister gelernt? Grade in den ersten Stücken mischt sich süddeutsche mit niederländischer Stileigenart so sehr, daß es zum mindesten sehr gewagt ist, sich nur für das eine oder nur für das andere zu entscheiden. Man sollte aber meinen, wenn ein junger Künstler, der Eigenes noch nicht hat, mehrere Jahre hindurch in einem bestimm-

ten Kunstkreis gearbeitet hat, so wird er hinterher zunächst einmal dessen Sprache weiterreden, bis er durch Verarbeitung irgendwelcher neuer Einflüsse zu einem eigenen selbständigen Stil kommt. Der Osnabrücker würde also, wenn er aus Süddeutschland nach Norden gekommen wäre, zunächst Werke geschaffen haben, die ganz unverkennbar und eindeutig ihre Herkunft verrieten. Und man würde wahrscheinlich die Zwischenglieder und damit die Verbindung mit dem Stilcharakter, den man mit „Meister von Osnabrück" meint, ohne weiteres aufzeigen können — wenn sie vorhanden wären. Aber gerade dies, daß sie nicht vorhanden sind, scheint mir beweisend dafür, daß der Meister vor seiner Osnabrücker Tätigkeit nicht in Süddeutschland war, denn einen Kopftypus, wie ihn seine Figuren von Anfang an aufweisen, der so sehr an den um Osnabrück lebenden Menschen studiert ist und den es sonst nirgends gibt, bringt man nicht einfach von irgendwo mit, selbst wenn man über einen sonst ausgereiften Stil verfügt. Nun könnte man sagen, zwischen den ersten Werken mit der Mischung von süddeutschen und niederländischen Stilelementen, die möglicherweise durch die ersten Lehrjahre bedingt ist, und denen mit mehr schwäbischem Einschlag liege ein Aufenthalt in Süddeutschland. Das ist aber m. E. auch wieder nicht gut möglich, denn diese Stücke gehören so eng zusammen, entwickeln sich so eins aus dem andern, daß irgendetwas dazwischen zu denken gar nicht nötig, ja nicht einmal möglich ist. Warum sollte man aber nicht annehmen können, daß des Künstlers Eigenart selber diese Entwicklung zum „Schwäbischen" hin bedingt, daß seine Kunst der schwäbischen wesensverwandt ist und ihn nun zu ganz ähnlichen Resultaten kommen läßt?

Er ist natürlich trotzdem in Süddeutschland gewesen, aber erst viel später, etwa um das Jahr 1517, nachdem er bereits einen großen Teil seiner Entwicklung hinter

sich hat und zu einem eigenen selbständigen Stil gekommen ist. Aber auch dieser Aufenthalt kann nicht sehr lang gewesen sein, denn er bedeutet keinen Einschnitt im Gesamtschaffen des Künstlers. Die Entwicklung geht über ihn hinweg und knüpft an dem Alten an. Was er aber gelernt hat, ist die Komposition. „Das Entscheidende an seiner Leistung ist die Umbildung" (Verres).

Verzeichnis der Meister.

I. **Der Hauptmeister:**

Altar aus Heimsen in Münster ca. 1510
Doppelfigur Spengler Osnabrück ca. 1512
Auferstandener Christus Münster
Doppelfigur in Alfhausen
4 Apostel in Osnabrück
Selbdritt Koch in Münster
Selbdritt Museum Münster
Johannes in Münster
Rochus Slg. Thomée Altena
} bis ca. 1515/17
Barbara in Osnabrück
Margaretha in Münster
Maria mit Kind in Aachen
Ursulagruppe in Aachen
Maria mit Kind in Hannover
Pietà in Münster
Kruzifixus auf Burg Altena
Dominikaner in Osnabrück
Schwebender Engel in Münster
} bis ca. 1520
Schmerzensmutter in Osnabrück ca. 1525

II. **Der Meister der Stockkämpener Doppelfigur:**

Altar aus Heimsen in Münster ca. 1510
Maria und Johannes in Hannover
Magdalena in Münster
} bis ca. 1520
Doppelfigur in Stockkämpen
Doppelfigur in Bevergern
} nach 1520

III. **Der Meister der Kreuzigungsgruppe in Altena:**

Rochus Slg. Apfelstedt in Münster vor 1520
Maria und Johannes in Altena ca. 1520

IV. **Meister Hinrick Stavoer:**

Altar in Rödinghausen 1520
Altar in Minden ca. 1520
Altar in Enger 1525

V. **Der Meister von Huckarde:**

Pietà und Selbdritt in Paderborn ca. 1480
Selbviert Slg. Koch in Münster ca. 1515

VI. **Der Meister der Kölner Pietà:**

Pietà in Köln ca. 1520/25
Maria-Johannes-Gruppe in Köln ca. 1520/25

VII. **Der Meister des Belmer Andreas:**

Andreas in Belm ca. 1515
Andreas in Osnabrück ca. 1520
Christophorus in Osnabrück ca. 1525/30

VIII. **Der Snetlage-Meister:**

Paulus in Berlin 1512
Doppelfigur Spengler Osnabrück ca. 1512
3 Figuren aus einem Altar in Osnabrück vor 1517
Snetlage-Relief in Osnabrück 1517
Maria-Johannes-Gruppe in Osnabrück nach 1517
Schmerzensmann in Osnabrück
Maria aus Borken
Katharina in Nürnberg
3 Reliefs in Berlin
Kümmernis in Berlin
Doppelfigur in Liesborn-Münster
Christophorus in Gartlage
Schwebende Engel in Münster
} um 1520

IX. **Der Meister des Tieberger Reliefs:**

Selbdritt in Rheine ca. 1515
Anbetende Maria in Rheda
Relief in Tieberg
Heilige in Tieberg
} bis 1520

X. **Die Kreuzigungsgruppe aus Belm in Osnabrück** gegen 1530.

XI. **Der Meister des Aachener Christophorus:**

Johannes d. T. in Köln um 1517
Katharina in Osnabrück
Verkündigungsmaria in Münster
Verkündigungsmaria in Berlin
2 Reliefs in Osnabrück
} bis 1520
Katharina in Osnabrück um 1520
Pietà in Quernheim um 1520
Christophorus in Aachen gegen 1530

	Hauptmeister	Meister von Stockkämpen	Meister von Altena
vor 1512	Heimsen		
um 1512	Doppelfigur Spengler		
1512 bis 1517	Alfhausen Apostel Osnabrück Selbdritt Koch Selbdr. Museum Münster Johannes Rochus Altena Auferst. Christus	Stockkämpen Bevergern	Rochus
1517 bis 1520	Barbara Margaretha Maria Aachen Ursula Maria Hannover Pietà Münster Kruzifixus Altena	Maria-Joh. Hannover	Maria-Johannes Altena
1520 bis 1525	Engel Münster Dominikaner Schmerzensmutter	Magdalena	

Anmerkungen.

[1]) „Die Skulpturen-Sammlung des Städt. Suermondt-Museums zu Aachen" von Dr. Hermann Schweitzer, Aachen 1910.
[2]) „Das Landesmuseum der Provinz Westfalen, Band I. Die Skulpturen". Bearbeitet von Dr. Burkhard Meier, Berlin 1914.
[3]) „Zeitschrift für christliche Kunst", Jahrgang XXXII, Heft 10/11.
[4]) Hermann Beenken „Bildwerke Westfalens", Bonn 1923.
[5]) Vortrag in der Berliner Kunsthistorischen Gesellschaft im Februar 1926, besprochen im „Osnabrücker Tagebl." Nr. 12761 durch Dr. Erich Haarmann. Ferner Rudolf Verres „Die Wanderschaft des Osnabrücker Meisters nach Franken" in „Möser-Blätter" 1926/18, Osnabrück.
[6]) Abb. 4; vgl. Seite 46 ff.
[7]) Vgl. Seite 77.
[8]) Abb. 4.
[9]) Umschlagsbild.
[10]) Abb. 2.
[11]) Vgl. Ludorff „Die Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Westfalen" (im folgenden zitiert „Ludorff") Bd. 11, Seite 45 und 48.
[12]) Abb. 8.
[13]) Vgl. Seite 24 ff.
[14]) Vgl. Seite 18.
[15]) Vgl. Seite 18—20.
[16]) Vgl. Seite 44 ff.
[17]) Vgl. Seite 65.
[18]) Vgl. Seite 61 und 98.
[19]) Abb. 2; vgl. Seite 34, 35.
[20]) Vgl. Seite 40.
[21]) Umschlagbild, Abb. 3, vgl. Seite 44.
[22]) Abb. 4; vgl. Seite 46 ff.
[23]) Vgl. Seite 50 ff, ferner Witte a. a. O.
[24]) Vgl. Seite 44.
[25]) Vgl. Seite 85 und 102.
[26]) Wilhelm Bode hat m. W. zuerst ausgesprochen, daß die Entwicklung der deutschen Kunst im 15. Jahrhundert durchaus der italienischen parallel geht, daß es nichts Unantikischeres gibt als die italienische Renaissance, und daß beide, die deutsche wie die italie-

nische Renaissance, einzig auf die Natur zurückgehen, die sie praktisch und theoretisch studieren — praktisch in Deutschland am Objekt, daher der Umweg über die erst jetzt richtig aufblühende Malerei, theoretisch in Italien an den antiken Vorbildern, daher dort — abgesehen von der plastischeren Begabung der Italiener — die Vorherrschaft der Plastik. Die Grundlage alles dessen bleibt die Gotik. Man verwirft sie (1440) durch ein Zerbrechen aller schönen, linearen Form; diese Zeit ist die eigentliche Frührenaissance; und man greift (1460) doch wieder auf sie zurück, indem man mit der gewonnenen Realistik die gotische Eleganz und das Lineare verbinden will; das führt zu einer flächigen Gespreiztheit, zu einem eleganten Pathos (1480), aus dem heraus man (1500) zu der eigentlichen Hochrenaissance kommt, die das Affektierte, Pathetische ablehnt und auf der Grundlage des Naturstudiums, der völligen Kenntnis und Beherrschung des menschlichen Körpers und all seiner Bewegungen und Bewegungsmöglichkeiten eine neue Monumentalität erreicht, die nun (1520/30) in zwei Wegen ausklingt, dem Barock und dem Manierismus. Damit fällt der Begriff „Spätgotik". Es gibt wohl eine „späte Gotik" (1420) und eine „Renaissance-Gotik" (1480), aber der große Gesamtbegriff für das 15. Jahrhundert muß immer wieder „Renaissance" heißen. — Vgl. hierzu den kurzen Abriß dieser Entwicklung bei Deckert „Claus Berg" im Marburger Jahrbuch III; ferner zu der Charakteristik des Gesamtablaufs in Deutschland Wilhelm Pinder „Die deutsche Plastik des 15. Jahrhunderts", und für den Begriff „Renaissance-Gotik" Richard Hamann „Die Frührenaissance der italienischen Malerei".

[27]) Abb. Katalog des Landesmuseums der Provinz Westfalen (vgl. Anm. 2, im folgenden zitiert „Kat. Mstr.") Nr. 201; Katalog der Photographischen Abteilung des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Marburg (im folgenden zitiert „Kat. Mbg.") Nr. 16174; Ludorff, Band Minden, Tafel 5, 6.

[28]) Vgl. die Abbildung bei Witte a. a. O.; Beenken a. a. O.; Kat. Mbg. 17755.

[29]) Vgl. Seite 41.

[30]) Vgl. Seite 34 und Abb. 2.

[31]) Vgl. Seite 51.

[32]) Kat. Mbg. 17923, 17924, 17925.

[30]) Abb. 8.
[31]) Photo (unpubliziert) durch den Küster der Kath. Kirche in Alfhausen (Bez. Osnabrück).
[35]) Vgl. Seite 26, 27.
[36]) Kat. Mbg. 6600, 6601.
[37]) Kat. Mbg. 19602 bis 19607.
[38]) Kat. Mbg. 6600, 6601.
[39]) Vgl. Seite 48 ff.
[40]) Vgl. Seite 50.
[41]) Abb. 4 (Phot. Museum).
[42]) Kat. Mbg. 16185, 16195, 16186, 16184.
[43]) Kat. Mbg. 17770.
[44]) Kat. Mbg. 17771.
[45]) Kat. Mbg. 16149.
[46]) Kat. Mstr. 199; Kat. Mbg. 16197, 16198, 16190, 16204.
[47]) Kat. Mbg. 16204.
[48]) Kat. Mbg. 16198, 16190.
[49]) Kat. Mstr. 173; Kat. Mbg. 16191 bis 16194.
[50]) Kat. Mbg. 9320.
[51]) Kat. Mstr. 195; Kat. Mbg. 16206 bis 16208.
[52]) Das Datum 1517 läßt sich indirekt etwa folgendermaßen errechnen: Der Künstler des 16. Jahrhunderts, der eine große Werkstatt leitet und Gehilfen und Lehrlinge beschäftigt, ist genau wie die heutigen Künstler eine Persönlichkeit von hohem gesellschaftlichen Rang (man denke etwa an Claus Bergs Stellung am dänischen Königshofe und besonders zur Königin). Er führt daher auch nicht wahllos jeden Auftrag selbst aus. Grade deshalb aber ist es erstaunlich, daß der Hauptmeister im Jahre 1517 das Grabmal für den Dekan Snetlage (vgl. Seite 74 und 77), also einen hohen kirchlichen Beamten, nur durch seinen ersten Gehilfen arbeiten läßt. Eine Möglichkeit der Erklärung ist vielleicht nur die, daß er sich in diesem Augenblick überhaupt nicht in Osnabrück aufhält.
[53]) Abb. 5 (Phot. Staatl. Bildstelle). Vgl. ferner Sauerlandt, „Die deutsche Plastik des Mittelalters". S. 111 (Doppelmadonna in Würzburg).
[54]) Kat. Mbg. 17772.
[55]) Kat. Mstr. 193; Kat. Mbg. 16200 bis 16203, 16205, 16140.
[56]) Kat Mbg. 5083, 5084, 5086, 5087, 5089.
[57]) Kat. Mbg. 5090 bis 5096.
[58]) Kat. Mbg. 5093 bis 5096.
[59]) Phot. Museum; Kat. Mbg. 10217 bis 12219.

[60]) Phot. Staatl. Bildstelle.
[61]) Phot. Museum.
[62]) Kat. Mbg. 10219.
[63]) Kat. Mstr. 192; Kat. Mbg. 16180, 16124, 16182, 16183.
[64]) Kat. Mbg. 16183.
[65]) Witte a. a. O., Beenken a. a. O., Kat. Mbg. 17755 bis 17758, 17774, 17775.
[66]) Buchner „Der Monogrammist BS", Zeitschrift für bildende Kunst, 1925/26, Seite 52.
[67]) Kat. Mbg. 9321.
[68]) Kat. Mbg. 5260.
[69]) Kat. Mbg. 9322, 9323.
[70]) Kat. Mbg. 16148.
[71]) Beenken a. a. O.; Kat. Mbg. 17776, 17777, 17754.
[72]) Meier, Kat. Mstr., Seite 86.
[73]) Ludorff, Band Minden, Tafel 23; Kat. Mbg. 15831.
[74]) Ludorff, Band Herford, Taf. 5—8; Kat. Mbg. 8045—8047.
[75]) Hermann Deckert verdanke ich den Hinweis auf eine solche Gruppe, für die bezeichnend sind eine Maria mit Kind in Holtrup bei Minden (Abb. bei Ludorff) und eine Replik dieser Figur in der Sammlung von Nemes in München; ferner ein Altar aus der Werkstatt der Brüder Elfen in Hildesheim (Phot. Kunstgesch. Seminar Marburg), der zeitlich etwa dem des Stavoer in Enger gleichsteht; und als spätestes Werk der Altar in Hennickenrode (bei Hildesheim, Abb. Inventar). Diese vier Stücke sind sicher von der Hand e i n e s Meisters, bei dem Stavoer, ehe er den Altar in Enger schuf, gearbeitet haben kann. Für die ganze Art ist besonders bezeichnend die Gerecktheit der Figuren und die Häufung zpitzwinklig starrender Gewandzipfel, wie sie Stavoer auch in Enger und später in Münster verwendet. Bei der Münchener Figur ist aber zudem auffallend, daß das Gesicht eine leise Uebereinstimmung mit den Gesichtern des Osnabrückers zeigt. Erklären ließe sich dies möglicherweise durch den zwischen beiden Meistern stehenden Stavoer. Die in allem übrigen sehr ähnliche Figur in Holtrup zeigt dagegen denselben länglich straffen Gesichtsschnitt wie der frühere Altar in Hildesheim und der spätere in Hennickenrode.
[76—78]) Ludorff, Band Herford, Tafel 67, 68.
[79]) s. o.
[80]) Beschrieben nach einer v o r der Restauration für die Bau- und Kunstdenkmäler hergestellten Aufnahme des

Provinzialkonservators Ludorff in Münster. Heute hat diese Figur — vgl. Aufnahme des Kunstgesch. Seminars Marburg, Kat. 8047 — eine Teufelsfratze, die genau mit denen der Teufel auf der Mauer übereinstimmt.

[81]) Kat. Mbg. 15 849.
[82]) Kat. Mstr. Seite 86.
[83]) Vgl. Anm. 75.
[84]) Kat. Mbg. 16 188, 16 187, 16 189.
[85]) a. a. O.
[86]) Kat. Mbg. 16 147.
[87]) Kat. Mbg. 16 149.
[88]) Beenken a. a. O.; Kat. Mbg. 11 877, 11 878.
[89]) Kat. Mbg. 18 211, 18 207.
[90]) a. a. O.
[91]) Kat. Mbg. 11 881.
[92]) Hier sind vor allem zu nennen: die beiden Traubenmadonnen in Osnabrück, das Epitaph des Wilhelm Westphal in Paderborn und das Martyrium der heil. Margarethe in Osnabrück.
[93]) Beenken a. a. O.; Kat. Mbg. 6515.
[94]) Sauerlandt a. a. O., S. 101; Loßnitzer „Veit Stoß" Taf. 1.
[95]) Kat. Mbg. 17 759 bis 17 761.
[96]) Kat. Mbg. 17 780, 17 781.
[97]) Phot. Staatl. Bildstelle.
[98]) Loßnitzer a. a. O. Seite 42.
[99]) Loßnitzer a. a. O. Seite 51.
[100]) Kat. Mbg. 17 925.
[101]) Vgl. Seite 19.
[102]) Phot. Dr. Stoedtner.
[103]) Loßnitzer a. a. O. Seite 56.
[104]) Kat. Mbg. 17 786.
[105]) und [106]) Kat. Mbg. 17 782.
[107]) Kat. Mbg. 17 816.
[108]) Katalog des Germ. Mus. Nr. 469.
[109]) Vgl. Seite 42 ff.
[110]) Vgl. Abb. 11.
[111]) Kat. Mbg. 5274.
[112]) Phot. Museum.
[113]) Phot. Museum.
[114]) Phot. Museum.
[115]) Abb. bei Bode „Gesch. der deutschen Plastik" S. 161.
[116]) Phot. Museum.
[117]) Beenken a. a. O.
[118]) Ludorff, Band Steinfurt, Tafel 68.

[119]) Ludorff, Band Steinfurt, Tafel 86.
[120]) Ludorff, Band Steinfurt, Tafel 86.
[121]) Kat. Mbg. 17769, 17763.
[122]) Ludorff, Band Beckum, Tafel 41.
[123]) Kat. Mstr. 190, Kat. Mbg. 16213, 16141, 16175, 16178.
[124]) Kat. Mbg. 16176.
[125]) Eine eingehende Besprechung ist mir leider nicht möglich, da eine Photographie dieser etwa 8 bis 10 Meter hoch an einem Hause in einer Nische stehenden Figur im Augenblick nicht herzustellen oder zu bekommen war.
[126]) Kat. Mbg. 16190.
[127]) Phot. Museum.
[128]) Kat. Mbg. 11885.
[129]) Kat. Mbg. 17785.
[130]) Phot. Museum; vgl. Seite 89.
[131]) Kat. Mstr. 197; Kat. Mbg. 16211.
[132]) Kat. Mbg. 17910.
[133]) Kat. Mbg. 17909.
[134]) Kat. Mbg. 17783, 17784.
[135]) Kat. Mbg. 18428.
[136]) Kat. Mbg. 5082.
[137]) Kat. Mbg. 5085, 5097, 5098.
[138]) Katalog der Sammlung Noll, Frankfurt 1912.
[139]) Kat. Mbg. 16148.
[140]) Hermann Deckert „Studien zur hanseatischen Skulptur im Anfang des 16. Jahrh. I.: Benedikt Dreyer", Marburg (Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, Band I) 1924.

Lebenslauf.

Im März 1902 als ältester Sohn meiner Eltern Ernst Meinhard und Emilie geb. Strauch in Dortmund (Staatsang.: Preußen), geboren, besuchte ich von Ostern 1908 bis Ostern 1912 die Volksschule und darauf bis Ostern 1921 das Städtische evangelische humanistische Gymnasium zu Dortmund, und studierte nach bestandenem Abiturienten-Examen zunächst Literaturgeschichte, später Jura. Erst im fünften Semester entschied ich mich endgültig für Kunstgeschichte. Ich nahm teil an Vorlesungen und Uebungen der Professoren: Brackmann, Bremer, Busch, Elster, Hamann, Häpke, Hartmann, Heimsoeth, Horst, Jacobsthal, Natorp, Stephani, Wolters-Marburg; Wölfflin-München; Jolles, Köster, Neumann, Pinder, Steindorff, Volkelt, Witkowski-Leipzig. Auf größeren, z. T. mit der photographischen Tätigkeit für das Kunstgeschichtliche Seminar Marburg verbundenen Reisen lernte ich außer den großen deutschen Kunstzentren noch Italien, Portugal, Holland und Oesterreich kennen.